

كلمة أولى

من المؤكد أن الجوائز مسألة حيوية في كل الساحات والفعاليات الثقافية، فهي إضافة إلى بعديتها المعنوي والمالي لمن يتحصل عليها، تشجع على الخلق والابداع وتشيع حالة من روح التنافس بين المعنيتين بما ينعكس مباشرة على كمية الانتاج. والكمّ، كما هو معروف يقود في العادة إلى الكيف، مهما استغرق ذلك من وقت. ويكفي في هذا السياق أن نسلّك أن الانتاج الروائي التونسي أحصى مائة رواية منذ الاستقلال إلى سنة 1990، أي طيلة ما يناهز نصف القرن، في حين أن هذا الانتاج بالذات شهد صدور مائة وخمسين رواية منذ سنة 1990 إلى الآن، في فترة عشر سنوات ونيف... والسبب في ذلك يعود إلى عدة عوامل منها الثقافي والسياسي والاجتماعي، والأرجح أن الجوائز الأدبية لعبت دوراً ممتازاً في هذا التدفق الروائي التونسي غير المتوقع بكل المقاييس والاعتبارات خلال فترة وجيزة من الزمن...

يحقّ لنا إذن أن نعلن أننا كسبنا رهان الانتاج في هذا القطاع الحساس، الذي يشكل اليوم في العالم الغربي قاطرة الابداعات والفنون ورائدها المتوّج بلا منازع، تقريبا، حتى من قبل السينما لأنها تنبثق منه في الكثير من الحالات، وتتعاوض معه لاستكشاف مناطق جديدة في الإنسان والمكان والزمان. وليس كما يحصل في ثقافات "الموت" حيث حرب الجميع المفتوحة ضد الجميع بما في ذلك التخصصات المعرفية والمزاولات الثقافية والحقول الفنية والأجناس الأدبية... ويوما بعد يوم ينعى إلينا مرة موت الشعر ومرة موت المسرح ومرة موت المقالة ومرة موت الكتاب وأخرى موت التاريخ بلمح طعيمه... إلخ، إلخ...

إذن، بعيدا عن ثقافة الافتتان بالموت والجنائزات ومراسم الدفن، ثمة في بلادنا وفي ساحتنا الثقافية من الأسباب ما يجعلنا نحاول الاستمتاع بالحياة، ونحاول تحسين شروط تلك المتعة، ومن ذلك أن ننتقل من الكمّ إلى الكيف، وأن ننتج فنا رفيعا وجميلا يخبر عنّا، في ارتفاعنا وانخفاضنا، ويعيد خلقنا رمزيا وفعليا لكي نحظى بمنزلة تليق بنا في مدونة التاريخ العظيمة الذي لم يمت بعد، شماتة في الجنائزين!

ولا يمكن أن نتصور إبداعا مهما ضؤل لا تسنده رؤية نقدية جوهرية تتجلى في الممارسة وفي النصوص... لا بد لنا من كثير من النقد في كل الأنواع وفي جميع الاتجاهات... إن النقد عمل معرفي شاق ولعله المقياس المحدد لتنوعية الثقافات والابداعات والمجتمعات، ولا يمكن الوصول إلى "نوع" نطمح إليه ما لم يزاول النقد مهمته كاملة، بما في ذلك داخل النصوص الابداعية ومن قبل المبدعين أنفسهم، لأن الإبداع هو عمل نقدي أيضا بما هو عمل جمالي، وكيف يكون العمل جماليا ما لم يكتسب شرعية وجوده من نقد القبح؟!



الحياة الثقافية

شعر العلامات أو فلسطين بين نظم وخط ورسم

توفيق بكار

هذا النص أعدّه الأستاذ توفيق بكار / مقدمة لكتاب يلتقي فيه درويش وشعره بخط حسن المسعودي وكامل إبراهيم ورسوم رشيد قريشي. وتنفرد مجلة الحياة الثقافية بنشره قبل صدور الكتاب.

وفي مسارها ذاك، تتخلص، بعد الإسماع، من أحجامها المنطوقة فتترد إلى أشكالها المكتوبة ثم وقد تجردت إلا من ظاهر أوشامها تصبح لغة للغة أخرى تخضعها لقواعد نحوها وتنشئ برمزها فضاء من الصور. ثلاث حركات متعاقبة متجاوبة تندرج بنا من فصائل إلى مغلقات ومن مغلقات إلى لوحات ولا تخرج بنا في كل الأحوال عن جو الشعر من سحر وسرّ، شعر العلامات يسمع ثم يقرأ ثم ينظر.

يقرا هذا الكتاب، هذه ثروته: فن على فن على فن، جمالية العلامة مضروبة في ثلاثة.

الحركة الأولى: - القصائد

في البدء كان درويش وشعره، نخبة من قصائده الكبار تُردد في الناس على مرّ السنين إسماء ليس كمثله في الأسماء "هو الشيء وال ضد". تختلط فيه الظلمات بالضياء، سواء الأحزان وبيض الأماني. وبين الديجور والنور حمرة من شك ومن إيمان، حمرة كالشفق، كغروب الزمان أو كالفلق، كيواند النور في الأفق وطلوع شمس الانسان. من أضداد الألوان فلسطين ومن أضداد المعاني، هي الموت والحياة سجلا والملحمة تولد من صميم المأساة.

يسبح الشاعر اسمها يلاذا مقدسة مدنسة، على السواء موطنا عن ذاتها ومعدنا للقاء. عسكروا عليها "يديموقراطيتهم" فأجلوا وسجنوا وأماتوا نغيا لذاتها عن ذاتها بدعوى خرافة قديمة حتى كان شعبها فيها غريب والغريب أصيل. ولئن كانت ضعيفة بجسمها فإنها بروحها قوية. عصية هي على الغزاة، احتلوا فما استطاعوا أن يذلّوها وحكموها فلم تدعن لهم ولم تستسلم ونسخوا اسمها باسمهم طمعا في محو ذكراها فإذا هي تحت الاسم المستعار تتحداهم، ساخرة، بهويتها باقية:



اسماء أربعة من الاعلام وأشكال ثلاثة من الإبداع يلتقي في هذا الكتاب، على صفحاته اليمنى شعر درويش بخط حسن المسعودي في الجزء الأول وخط كامل إبراهيم في الجزء الثاني وعلى صفحاته اليسرى تنويعات قريشي، بالحفر، على حروف ذلك الشعر. وفي قلب اللقاء بين الرجال والفنون اللغة، مادة لتصاريف الخلق وفلسطين أفقا لمعناه.

من اليمن إلى اليسار تعجب اللغة في كل مرة بين الأذن والعين متحولة عبر الخط من نظم إلى رسم، أوائلها أصوات مرتجلة وأواسطها حروف مسطرة وأواخرها محض زخارف.



سجلاً!

أنا عربي

ولون الشعر... فحمي

ولون العين... بُني

وميزاتي؛

على رأسي عقاب فوق كوفية

وهي أشد سورات بطشهم بها ترتفع إلى قمة الإبادة

فترد على أقسى القهر وأقصى النفي بمطلق الرض؛

بيروت - لا

ظهري أمام البحر أسوار و... لا

قد أخسر الدنيا... نعم!

قد أخسر الكلمات...

لكن أقول الآن: لا

ويديّ الجلاء متباكيا أنه الضحية؛ - يخرج الفاشي من

جلد الضحية... عشرين قرناً كان يبكي... كان يبكي... كان

يخفي سيفه في دمعته... كان يحشو بالدموع البندقية.

وينعت ضحيته بأنها الأرواح. ملهارة لولا أنها فاجعة هكذا

فلسطين سلسلة لانتنتي من المغارات.

يسبح الشاعر اسمها أرضاً مسلوحة مطلوبة لأهلي إلى

وجود ولا هي إلى فقدان وحاله منها جدل بين كيان ويطلان

: "كوني لأكون" ولا تكون إلا أن يكون. كأنه الدور والتسلسل

في منطق الفلاسفة ولكنه منطق التاريخ يخلق من الأوضاع

بلا سوابق وفوق ما تعرف الفلسفات. "طريفة" هي فلسطين

حتى في قضيتها. غاين من انقسام شاعرها حيرة "معلت"

الماورائية وأين مسرح الأدب من ركع الواقع الدامي؛ وريثما

يفصل الصراع بين المصير والألمعير، يتطحن الشاعر

أرضه ويعتصم بها في ذاته ويلتحم. هو الفرة من ترابها، هو

النسمة من هوائها، هو القبس من نورها، هو الجزء من كلها

قد صار كلها، اختصر جسمها في جسمه وفي روحه

وروحها؛

يا أيها الجسم الذي يختصر الأرض

يا أيتها الأرض التي أخذت شكل الجسم...

وكلما حن إلى مساس أديمها غاص عليها في نفسه

فوجد جبالها وهادها، ومروجها وسواحلها، وأشجارها

وطيورها وقمحها وبرتقالها. فهي المطرد والملاذ، أخرج

منها فحلت فيه فحلّ في حلولها قصارت بداخله حاضرة

في غيابها يحملها جسدا وتحمله روحا إلى أن يعود إليها

يوماً فيحلّ فيها فتخرج منه.

يسبح الشاعر اسمها أمّا سبأها المغير فهبّ الفادي

يفديها، أمّا وحيدة وامرأة كثيرة الأزواج عرفت منهم في
تاريخها الطويل أجناسا ذابوا كلهم في حضنها أو ذهبوا
وأولدتهم من نفسها لنفسها أبناء غالبت بهم الحدائق
ولا يعرفون غيرها نسباً لهم. هي هويتهم الثابتة والإسم
الذي به يتنادون في الملمات يجاهدون من أجلها ولكن في
وحشة الأيتام كان لا أحوال لهم ولا أعمام؛

كم كنت وحدك يا ابن أمي،

يا ابن أكثر من أب

كم كنت وحدك!

بسواعدهم يحفرون لها في دواميس السجن منفذاً إلى
نور الحرية، منفذاً من النفق إلى الأفق؛

هذه آياتنا فأقرأ

باسم الغدائي الذي خلقنا

من جزمة أقتا...

وتتداول الأيدي عليهم بالقتيل فتدفع الأم عن نفسها

خطر الفناء بمزيد الانجاب؛

هل تعرف القتلى جميعاً؟

والذين سيولدون...

يولدون بلا نهاية

وسيولدون ويكبرون ويقتلون

ويولدون ويولدون ويولدون

ويكبرون ويقاتلون ويقتلون فيروون بدمائهم عروقها
فإذا هي بالموت أحيا وبالشكل أقوى.

يسبح الشاعر اسمها عشيقه خلّطت منه فلعج في حبها

وجدّ في الوصال. يعيش معها على فراق واجتماع، مقطوعاً

عنها مشدوداً إليها يحسها في تنائنها دانية وفي تدانيها

نائية، أبعد من الثريا وأقرب من حبل الوريد. يحبها

"كالمجنون": "بالقرب منك بالبعد عنك". ويحب أن يحبها

تفانياً في العشق ويضجر أحياناً من حبها كلما شدّت عليه

العناق: "أحبك أم أنتنسي؟" هي هي "الروثة الأخرى" يحب بها

كالغريق البواء والمطوق في عنقه يخنق أنفاسه. وعبثاً

يحاول لئراعيا فكاكا، ولها دونه من العناق قتيان وقتيان

قتلوا في هواها، وحبها قاتل، أو مثله تاهوا. هو "العرس

الفلسطيني": لا يصل الحبيب إلى حبيبته إلا شهيداً، بلا دموع

بكاهم؛

حبيب يا حبيبي الأخير

أما كان من حقنا أن نسير...

ورثاهم حتى كلّ الرثاء عن الرثاء. وبالموت ازداد حياً

"موت آخر وأحبك". وطال به مع التائهين السفر كالغجر؛



شعب يخيم في الأغاني والدخان
شعب يفتش عن مكان
بين الشظايا والمطر...

"من الخليج إلى الجحيم ومن الجحيم إلى المحيط"
متاهة والموت حوله حاتم "يشتهيها إذا عبر". يسير من
"خيمة إلى خيمة" ومن "قصة" إلى "غصة"، ظهره إلى
"الحائط الساقط" وخذه على "الزهرة الجمرة" وقلبه أبدا
على "الصخرة الحرة". وأحل عن فلسطين عاشقها إلى
فلسطين. "كل الطرق تؤدي إلى روما يا غريب الدار" وإلى
القدس. فالأرض كرة وعسى أن يستدير معها الطريق إلى
نقطة البدء. فهل قرب موعد اللقاء بعد طول المسافة ولاحت
بعد الليل الأليل تباشير الصبح؟ فلسطين اليوم تستريح من
البدنية إلى الحجازة وهي أشد على روح الأعداء من كل
سلاح. تواجههم بحركة من اليد خفيفة ثقيلة المعاني آتية
من بدء الزمان، فيها شيء من طقوس الأديان وذكرى
المعجزات في أساطير الأولين. ترجمهم كالشياطين كل
يوم. ترميهم بحجارة من سجل وقد سجدت منهم داوود
إلى صفها يضرب بمقلاع جالوتهم. تجند ضيغم إلى
شجاعة الأطفال والشبان رموز الإنسان الكبرى وأساطيره
فتعزق عنهم رداء الرياء والبهتان.

يسبح الشاعر اسمها بقصائد تحاكي صورتها. لا
تستقر على أشكال ولا على أحجام ولا على أوزان ولا على
أنغام تغير من معارها باستمرار كفلسطين في ثورتها
متمرة على القوالب تدع في كل حين ذاتها بذاتها. أبيتها
ومقاطبها بين مدحرج، قد تقصر كلمة أو كلمتان وقد تطول
فقرا معددة بلا قياس سابق. لا تنتظم لأنفاسها وتيرة
كانفاس الغدائين تنقبض وتنطلق. تجري على محور
مجزوءة مجزومة اللواتم لا يطرد أيقاعها مسافة إلا وفي
آخر الشوط انكسر فيكتمل الكلام وما اكتملت العروض.
تصد من بانباتها فتخض ولا تهدد. أو اعتدال ميزان
والواقع عنف؟ وتشتد وتيرة الضرب كالطلقات وتمتد رخرة
كغفلة المحزون. فمرة يبعث الكلام متلاطما كالغضب
ومرة يسير وثيدا كالغدا. يسرع الإيقاع في هذا الشعر
ويتباطأ تارات كنارات التاريخ مع فلسطين. وقوافيه جوابة
جواكة ترحل، مثله، من مكان إلى مكان. تصادفنا على غير
ميعاد هنا وهناك عبر الأبيات فما أكثر ما نجدنا في غير
موضعها حتى صارت إذا وقعت في غير موضعها فاجأتنا.
لا تنسّق إلا بمقدار محسوب ولا تطرد في كل حين. فكم من
بيت أبيض ألق يخلو من الرنين يقطع بصمته استرسال

الحن ويقلب النغم في الصميم فيمنع الانسجام. مقعورة
موسيقى القصائد تتناوب فيها الزنات والثغرات. لا يريد
الشاعر قصائده أن تغنى. أو طرب والصدام دائم لا يشدو
هذا الشعر بلحن ولا يغرد ولا يبيكي إلا بعينين ناشقتين
كالصوت المكتومة لا تنفجر، قصة البهاكي لا تنفجر.
لصوت نبوت من جلد وأسى دفين تتحسس في لحظات
النخوة، وفي ساعات المحة تمتزج من شدة الألم بسخرية
لاذعة تنوي زائف الشعارات فريا وغذاء الكلمات وتلعب
بالمغارات إلى حد العبث فتفجر في الواقع نقاشه
المضنية وتكشف في التاريخ عن حقائقه المتضاربة. لهجة
متفجعة يعمق ومستبصلة بلا صخب وبين هذا وذاك
متهمكة قاسية. كفلسطين متشائمة، متفائلة، متشائمة. من
أضداد الألوان فلسطين ومن أضداد المعاني. يسبح الشاعر
اسمها وحنا على الأرض وفي النفس وفي الشعر. منازل لها
في قلبه منازل وبيرتا لها في قصائده أبيات. وينتهي النظم
فيبدأ الخط فتسلنا بلاغة اللسان إلى مهارة القلم تصنع من
القصائد معلقات.

الحركة الثانية:

المعلقات -

تاسخ القصائد ناسخان، علما من أعلام الخط عندنا،
عراقي ومصري. لكل منهما في صناعته مزاج وطرايف
مبتكرات. سخرا طاقتهما جميعا في خط القصائد
متعاطفين مع فلسطين وشعر شاعرها. افتن هذا وذاك في
نقل أصوات اللغة إلى حروفها وترجمة وحي الشعر إلى
سحر خطوطها. الأسلوب بينهما متشابه متميز، صورة
متطورة في الحالتين من الكوفي الأصلي الأثيل كما ألفنا أن
نراه في الآثار مكتوبا في الرقاع الديوانية وصحائف العلم
أو منقوشا على حجر المساجد وخشب المنابر ونحاس
الآنية. وللکوفي الأول جمال البساطة لوضوح خطوطه
وصفاها من كل زخرف وهو قوي البنية باستقامة أركانه
وصيغه العربية، وفقر الهياكل، له في المراءى هيبه وجلال.
عصر الخطاطين من مظهره وأشاعا في جسمه حركية،
فجمع إلى عراقتة حداثة، كفلسطين قديمة في الزمان
متجددة مع عصرها. وقد حفا هذا الفنان وذاك من حدة
الزوايا القائمة في الكوفي ولطفا من صلابة هندسته بشيء
من التدوير حتى مرتت الأشكال على متانتها وخفت
الحروف على امتلاكها. كذلك فلسطين لينة وذات بأس.
ورهدف الخط عند الأول دون رخاوة أو ضعف حتى كاد

والأحجام على أوزان مدروسة من فن التصوير وهي التي تُمدد في أنفاس الحروف أو توجز على مسافات محسوبة. فالبصر هو مقياس الإيقاع هو المعبر للأوزان. وبذلك تُلعب العلامات عن أوضاعها، تُلعب من ضوابط القاموس، تتحرر من قواعد النحو والصرف فتستقل شيئا فشيئا وتنتصب أوساما وأرشاما تحيل على نفسها لا على غيرها وتعبر بذاتها وصفاتها لا بما سبق من معاني الألفاظ في اللغة.

ويكتمل هذا التحول مع الانغماس بعد الإيقاع. بالخط تسكت الحروف في العلاقات عن الكلام وتموت أجواس القوافي فتعوضها رنات الأشكال والأحجام. فهويف الخط كاللحن الرقيق وكثيفه كاللحن الجليل. هو نوع طريف من الضرب على الزير والبلم. على هذين الوترين "عزفت" بالخط القاصد تارة رملًا يشجي القلب ويبيكي العين أوالنا تارة نشيده مهيبا يملأ النفس روعة. ألا تسمع لحن الخطوط تشد تفتحه إذا تجمع الحروف وتكتف وتكثف وتلين إذا انحلت عقده وانيسه؟ ألا تسمع الترجيع في الخط كلما انتنني عابدا بعد فها؟! إلا تسمع ملق الصوت يطول إذا امتد الخط بعيدا؟ بل تأمل أواخر السطور تر أنيال الحروف معقوسة بقعا متخفة من العمد كأنها القوافي تنطق للعين بأنغامها منطوقة. تشد العلامات مكتوبة أودارا ونوابا ولها بحثها وغتها، حماسها وشجاءها. ولكنه انشاد، كصوت الشاعر، لا يطلق للغناء العنان، وسط بين التردم والترتيل، مزيج من رقة وشدة، مزج رجز.

ليست العلاقات في العين، "نوتة" القصائد ترقم مقامات أنغامها وإنما هي عزف جديد للأصوات على أوتار الخطوط. عزف صامت، موسيقى عينية تُزديبها جوقة الحروف برنين أشكلها. ما أشبه قلم الخطاط بريشة العازف!

وبعد الخط يأتي الحفر فننتقل من مهارة القلم إلى براعة المنقاش ومن العلاقات إلى اللوحات.

الحركة الثالثة :

- اللوحات

نطق درويش شعرا فجأوبه قريشي بلوحاته. وقد حفرها مباشرة في صفائح النحاس ضربات مسترسلة بذنابة الإزميل دون تضخيم ولا تشطيف. فالحفر لا يعرف التوسيع والتقليف. متون التردد، متون الخطا والتصحيح. فلا بد لليد من ثقة وثبات ولا بد للضربة أن تصيب من الأول بلا إعادة على كثرة ما للخط من دقة

يشفّ وسمك عند الثاني دون غلظة فيبرزت حوافيه كأنه نقش ناتج. يجري به القلم تارة لطيفا هوائيا بلسمات منه خفيفة ويورسمة تارة أكيدا عتيذا منحوتا بجوات مشبعة. قدّرت نسبه في كل مرة تقديرا دقيقا كأن في يد الخطاط ميزانا يزن الأحجام بلا إفراط ولا تقريط لا يبالغ في الترفيق فيتهافت ولا في التخليج فيثقل. كفلسطين رقيقة بلا ميوعة شديدة بلا خشونة. بذلك الخط المتراوح بين الدقة والخشونة كُتِب الشعر فصار قصائده معلقات، قصائد النواجب في الجاهلية، تتحرك على صفحاتها الحروف صفا صفا. إنما هي فضاءات كالمرسح تمثل عليه اللغة أدوارها. مرسح صامت، وبصمته ناطق والصمت أبلغ من النطق أحيانا، إبطاء العلامات تخاطب الأنظار بالهياة واللامح. تنشط أشكالها فتنبسط وتقبض وتذهب وتعود وتعلو وتنخفض فتحتكي باختلاف صورها مرثية شيئا كفسية فلسطين وجهادها. تمتد الخطوط رافدة كجثث القتلى استشهدوا في الساحة وتنطوي على نفسها كالمقاتل في المعركة أحس في بطنه بالرصاص وتلتوي كالجريح يشكو من شدة الأوجاع وتنكمش كالمحمي من القذف والقصف وتجمع كالمتهي للإقتضاض وتقف قائمة كالمدائش ثابتا صامدا. هي اللغة انفصلت عن وظيفتها الأصلية وتجلت مشاهدا. -لا تزال مع ذلك فصيحة تتكلم للعين لا للأذن ببلاعة حروفها المكتوبة لا أصواتها المسموعة. خطوطها أجساد حية تعبر بالحركة وتقص مصارع وبطولات.

ولعب كل من الفنانين على التضاد بين اللونين: سواد الخط على بياض الصفحة، مقابلة جوهرية حبلى بالمقابلات تتسلسل حلقاتها بقوة التداوي إلى ما لا حده. فهي الحداد والغرح والماتم والعريس والغريان والحمام والكدر والصفر والسحاب والصحو واللبل والصبح الخ... لون فلسطين المزدوج وما إليه من أصداد المعاني تعطسه العلاقات بثنائية الغامق والناصع. ولمسرح العلامات هذا شعره. للخطوط فيه أوزان وأنغام "تسمعا" العين إذا تأملت. تتنبى الأعارض البصرية كالأعارض السمعية على صيغ متنوعة من التاليف بين قصير وطويل من وحدات الإيقاع. هي أيضا تصاريح شتى من الشد والعد ولكن إيقاع الأشكال في الخط ليس كإيقاع الألفاظ في النطق. تضسخ العلاقات الشعر المسموع من حيث تنسخه لتعيد تركيبه حسب "بحور أخرى" تطول قصيره وتقصّر طويله فتتقارب الحروف وتتباعد لا بمقتضى قواعد الكلام بل بمقتضى قواعد التمثيل المساحي فهي المتحركة في توزيع الأشكال



وتتعدد وتتجمع وتستقيم وتستدير وعلى هيات شتى من الهندسة. وبهذا الاخراج المدبر تصبح اللوحات بدورها، كالمعلقات، فضاءات مسرحية تمثل اللغة على ركعها ذاتها عارية إلا من أوشام حروفها. ولحرف العربي شعوبته النابعة من لعب أشكاله الفاتنة. ولهذا الشعر المرسوم إيقاعه البصري تتلاحق الحروف صاعدة أو نازلة ومن اليمين إلى الشمال، ومن الشمال إلى اليمين، سطورا سوية حيناً وحينا تلتفت كالخيوط بعضها على بعض وتارة تتراكب كامواج البحر وتارة تحلق كسرب من الطير في السماء وتارة تدب كنبيب النمل على الرمل. حركات مخطفة تأتيها الحروف، حركات حركة تعبيرية ذات إيقاع. والحن لها موسيقى صامتة تسمع العين رانها بين جهر وهمس، لها كالأدوار وللأدوار كالأطفال. تنثو الحروف وتكتف فجأة بعد مسافات فتنتفج كالنغمة العالية في جوفه الخطوط، كالقافية تردّد في لحن أبيات هذا الشعر العربي.

وتجاء الحروف في متن اللوحة، تصطف في الطرّة من فوق إلى تحت في خط مستقيم علامات أخرى أكبر حجما وأعرض جسيما يبدأ عند حدّها الجيشان، يحسبها الرائي أول ما يراها من لغة الصين أو اليابان أو من هيرغليف الفراعنة أو الأجدية قدمة البربر وهي من لغة الرسام اخترعها فنّه. رموز استخلصها من مشاهداته في كتاب الحياة وكتاب الحضارات. ذكريات هذه الرموز اختزنت العين رسومها على مدى السنين ثم أعادت اليد أبداعها بالتشكيل الجديد.

فيها صدق نقوش الأقدمين في كهوف الطاسيلي وأشكال الكتابات العتيقة فيما بين الصحراء وأقصى الشرق الآسيوي. وترديد الأوشام على الوجوه والأيدي منذ الدهور قبل الدهور وآثار الصناعات العريقة بجبال الأوراس وسجنان ومن وشي وطرز على الملبوس والمفروش ومن تزويق الفخار والأخفاف. هي رموز الرسام تناظر رموز الشاعر فتبادلها شكلا وبشكل وإيقاعا بإيقاع في حوار فني بديع وذو معان. كان تراثنا كله يتجدد لنصرة فلسطين. كان لغات الشرق كلها ترجع صوت شاعرها الكبير في أبعاد الزمان والمكان.

وفي حقل الحروف غرست يد الرسام كالتلمس الكبير يمد فوقها ظلاله في صورة بين الحرف والرمز. هو مركز اتزان اللوحة كيفما كان موقعه في المساحة. فيه تأنط أشكالها وإليها يتناهي موج إيقاعها وبه يكتمل معناها. توحي إليك، ولا تقول، بالمعوت والدمار أو بالجهاد والولادة.

وتشعب. وهي من صعوبات الصنعة، لطائف لا تجيدها إلا يد ماهرة. وقريشي يساري اليد يحفر الحروف بهيأة من الحركة على خلاف التي يأتيها اليميني. وهذه مقارفة أولى تفرضها عليه طبيعة تكوينه. ويحفر الحروف مقلوقة حتى تستوى عند الطبع على وجهها وأحيانا يحفرها على الوجه حتى تخرج عند الطبع مقلوقة كأنها صورة تنعكس في مرآة. بهلوانيات شتى تستوجبها رياضة الحفر. وكم رواها من مران! سنوات من الخبرة تتلخص في لحظة الدقّ على الإزميل. بهذا الفن تضيف الجزائر عطاءها في الكتاب إلى عطاء العراق ومصر فتتسع من المشرق إلى المغرب دائرة التضامن، بالابداع، مع فلسطين وشعرها.

من حيث ينتهي درويش يبدأ قريشي. ينطلق في كل لوحة من نصوص شعره وإذا يستنسخ حروفها لا يخطئها في المعلقات. لا يحكيها كما هي في الأصل بل يتخذها مادة لتصايف فنّه الخلاق. فإن يردّد رسوما فلكي يجعل منها مواضيع للتصوير البحث، عناصر تشكيل، وحدات خطية في تركيب مساحة اللوحة، يؤدّد اللغة ذكوى أصواتها، يؤني كيانها في لغة أخرى فيتبدل بها من السجاع إلى البصر ومن الكلام إلى الصور... يخرج بها من نظام إلى نظام يفرغها من أنقال منظوقها ومغلقها، يخلصها من جسمها الممتلئ فيستصفيها أشكالا مجردة وخطوطا معروضة للتأمل لا للانصات، تسكت معها الأذن وتنطق للعين بكلام ليس من الكلام، وليست مجعولة ولا حتى للقرأة أو حسب أبجدية أخرى غير التي ألفها اللسان. تذوب العلامة من حيث هي علامة، تغلق من نحو الألفاظ لتصبح مفردات في نحو التصوير يحكمها بقواعده فيلتكبيها معنى عينيا قبل أن يكون ذهنيا عبر علاقاتها في فضاء اللوحة بغيرها من عناصر التشكيل.

هذا ما فعله قريشي بقصائد درويش. نقل نصوصها من حس إلى حس، من أذن إلى عين وولدها شعرا جديدا نظمه رسم. هو شعر الدوال مقطوعة عن مدلولاتها، شعر العلامات بلا أصواتها. تيسط أمام البصر أشكالا محضا فإذا للغة صور ترى وإذا القصيدة منظر.

انحلّ نظم الكلام في حيز اللوحات. كانت الحروف في شعر الشاعر تمتد على الصفحة البيضاء في سطور أفقية متوازية وأحيانا متساوية، تبدأ وتنتهي ثم تعود وتنتهي في حركة مفيدة بترتيب الأبيات في القصيدة فصارت في "شعر" الرسام تندفع على بياض الصفحة. افواجا وكواكبات تتحرك في كل اتجاه ويكل الأحجام فترق وتغلظ

في الجهاد تسيخ اللوحات اسمها بعد قصائد الشاعر، وفي أسفل المساحة، وفي أعلاها أحيانا، يمتد سمط الأعداد ترتصف مطردة أو متعكسة وتسيخ الحروف بالأرقام. أرقام الغيب؟ مفاتيح أسرارها تلك الغاز التاريخ يجثم علينا كأبي الهول ونبحث لأحاجيه عن جواب؟ أم إحصاء لمن استشهدوا وللأرامل والأيتام إلى "طلقة الطلقات"، إلى "الدخان الأخير"؟ أم عدل لزمان من يوم النكبة إلى يوم الزمان والبرهان؟ "كل أت قريب" و "من سار على الدرب وصل" هكذا تقول أمثالنا، أبداً التعداد من انطلاق الثورة إلى انطلاق الدولة؟

ويوقع على بعض اللوحات "بخنفسه" كالطفراء، كالختم على مرسوم السلطان. هو أمر التاريخ ينفذ فينا أحكامه بالغناء أم أمر الثورة تملي على التاريخ إرادتها الضياء؟ من أضداد المعاني فلسطين ومن أضداد الألوان؛ وبإكتمال العناصر تنغلق اللوحة على ذاتها شكليا لتفتتح من الداخل على بطانتها الثقافية. فإذا هي "نص" مزجج بالث "نص" في كمياء عجيبة تدرجها العين بقدر ما تنغرس في أعماق ثرائنا الفني. وأذاك تنتشر أمامها اللوحة كأنها سجاد موسى أو ديباج مطرزة أو نقوش على جدران المساجد أو نزار أيق على زليج المنازل أو طلائيم حرز حريز أو صفحة من مخطوط عتيق. تجليات شتى لفكرة جمالية واحدة تضرب جذورها في صميم حضارتنا. يستعيد قريشي تلك الفكرة وينوع فيها على ضوء أحدث مدارس الرسم وبأبحاثها يكتب مع درويش، وحسن المسعودي وكامل إبراهيم، أسما ليس كمثلها في الأسماء؛ فلسطين.

تقوم كأطلال الخراب هياكل من فحم أحرقها القذاف، كأجساد عذبها الوليل تتشقق للسماء صارخة من توحش الإنسان كالخيل صاهلة في ساحة الوغي، خيل العرب من الجياد بين كر وفر في عصر لم يبق فيه من معنى الفروسية شيء إلا الصواريخ العمياء تسحق عن بعد مئات الأبرياء. أو كالبنديقية السوداء تشهرها يد الغدائي في الهواء كاللواء في وجه الغزاة. أو كالبطان المكور ينمو داخله جنين الحياة في جو الغناء المدلهم ردا على حرب الإبادة بخصب الولادة. رموز من وحي النار والدم تحكي بأسلوبها الإشعاعي تارات الصراع بين الثورة والعدوان.

وتلعب اللوحات هي أيضا على اللونين سواد الأشكال في بياض المساحة. أيقاع أصلي كالليل والنهار في دورة الأكوان والظل والضياء في طقسنا العربي والفوح والحزان في مناخنا النفسي والموت والحياة في وجود الإنسان. كفلسطين ناصعة الوجه موشحة بالحداد، وفي مكان ما لمسة حمراء تعود خفاقة مع كل لوحة على سبيل التجميع اللوني تسيل كغدير من دم هراق أو تشعل كلهيب الحريق. نجيع ونار الدمار أم "باب الحرية الحمراء بكل يد مضرجة يدي"؟ شيء يفضض أبق اللوحة مؤذنا بغروب أو شروق، أقول شمسنا أو "فتح مبين". وتقابل اللسة الحمراء مسحة من زرقة يتردد معناها في المهجة بين اليأس والأمل. أراية العدو ترفرف على الخواشب من عظام الدور والعياد أم نبذة من سماء فوق سواد الأرض تنفتح على أفق الرجاء؟ فلألوان كلام تصدى له النفس من أعماق الوجدان. كلها دلائل فلسطين في محتنتها وآلاؤها

استعارات مشجوهة تتفكك أمام سذاجة الرغبة

محمود درويش في "سرير الغريبة"

منصف الوهايب

وليس مجرد سرير لرغبة استيقظت للتو أو للذة استكنت ومجعت بعد. ولكن أنه سرير لرغبة جامحة أو للذة محصلة، فما الأسرة - بشهادة مشتق الاسم - إلا فضاء لذلك. ولكنهما رغبة ولذة يباعدنهما التخييل الشعري عن سائد المدلول سعيا إلى الاضطلاع بتدلال Significance آخر، أوهما منتهى الاستعارة تتفكك مشجوهة أمام سذاجة الرغبة كما نرغبها وأمام سذاجة اللذة كما نستلذها في خيانة أخاذة للمعنى ولتاريخه الطويل تماما كما في تلك اللحظة السحيق، الغفل،

التي لا تعود. <http://Archivebeta.com>

على مثل هذا أحب أن أعقد تأملي في رامن الشعر لدى محمود درويش. أعني في "قصيدة الحب" كما تندس في "سرير الغريبة" محاولا رفع دثارها إن كانت متدثرة، متمليا في عرائها إن كانت سافرة، لا يزعجني في ذلك أن أرمي بشبهة الراي؛ فالنص الشعري وليمة أحسب أنها تكفي الجميع ولا تنفذ؛ ومقاربتة وإن كان يقودها التأمل والتفكير فهي تستنهض جميع الحواس وتستغفرها ربما للهوة الموروثة بين ميتافيزيقا القراءة وفيزيقاها.

هكذا أحب، أيضا، أن ألقي المسافة بين القارئ والأثر وأنا أتأمل في قصيدة الحب الأخيرة لدى درويش محاولا قدر الإمكان استرجاع شغف القراءة الأولى إذ أحسب المناسبة احتفاء بصداقتنا لنص درويش [فضلا عن صداقتنا له]. وصداقتي للنصوص لا تتوضب على منوال مسبق، فقد يخيل لي أحيانا أنني استوعب النص في كليته فتسطيفه الذاكرة صديقا لها؛ وقد أشرع في جذبة إلي من بعض أطرافه، من هنا ومن هناك، فينقاد لي طورا ويستعصي علي تارة؛ ولكني مع ذلك أصادقه صداقة معقودة على حيرة المعرفة وقلق السؤال.

وأظن أنها هذه الصداقة الثانية تتعقد بيني وبين النص نص محمود درويش. ولعلني تساءلت أوك ما تساءلت - لحظة شغف القراءة الأولى - عن "الميتولوجيا الفلسفية" لا يرشح بها هذا النص، على غير المعتاد. وليس لي أن أعجب من ذلك، فهذه الميتولوجيا على الرغم من نبيلها وعلى الرغم من كونها قرينا جماليا للقصيدة



لا أظن أن ارتجاعا إلى الدرس القديم:

الدرس الرومنسي، لا أظن "سرير الغريبة" كذلك؛ فهو نص يزاح عن مألوف التعبيرية الرومنسية ويكف عن معهود غنائيتها ويختط له بين تخوم التجريب ثنية دقيقة بالغة عن التشابه بالثنايا السرية مبلغا من فرط محاذيرها؛ أعني: ثنية الشعر وقرينه الذي هو المعرفة. ولا أحب - بهذه المناسبة - أن أحدثكم عن "سرير الغريبة" حديث الباحث الأكاديمي عن تجارب الشكل وتنويعاته، رغم أن ذلك قد يبتذل - من جهات عدة - في صميم الكتابة الشعرية؛ وإنما أحب أن أندس فيه مخبرا للتلأم والتفكير زاعما أنه "سرير" للسؤال،

المرأة أن تكون أكثر من امرأة أو أقل من امرأة ويتعين على الرجل أن يكون أيضا أكثر أو أقل، يتعين على الإنسان أن يكون أكثر من إنسان أو أقل من إنسان ابتغاء لتحقيق التضمن بين الكلي والفردى. وهذا التكثيف في الوجود بالزيادة أو بالنقصان يسوغه أن الادغام بين الكلي والفردى إنما هو على سبيل المنشود فلا بد من عدة تناسبه ما دام العيش يعتريه اللبس يتأتى من لغة المعنى تحصر المرأة في وظيفة السكنتى أو دابة الرحلة، ولألما لهجت "الفردية" :

"أحب" الوضوح الضرووي في لغزنا المشترك

أنا لك حين أفيض عن الليل

لكنني لست أرضا

ولا سفرا

أنا امرأة لا أقل ولا أكثر.

وقد لا يماري أحد إذا زمت في التأويل وقلت بأن شعرية الحب في "سريير الفردية" اشتغال معرفي يتجاوز التعبيرية المبتذلة، فليس الحب فيه أهواء وتباريح تشط بها النفس ويحترق الوجدان، وإنما هو "مفهوم" يتكفل بتجريد العلاقة الإيروسية من فساد الموروث البلاغي يراكم على الحب صورا متفاوتة بين الرجل والمرأة وتذهب بعلم الأنطولوجي، تذهب للحلقة التي تتكثف فيها حالة الحب حيث يضاعف الإنسان وجوده بوجود آخر يماثل تجربة الموت - في تقدير لجورج باتاي - فذلك اللحظة لها زمنيته المخصوصة؛ فلا هي زمنية الوجود ولا هي زمنية العدم؛ زمنية يفيض فيها الإنسان عن فيزيقا كينونته نحو ميتافيزيقاها أو تستنزل فيها الميتافيزيقا نحو الكينونة الفعلية وتنتظرها :

("...") تصنع الأبدية

أشغالها اليدوية من عمرنا وتعمد ...

فليكن الحب ضربا من الغيب، وليكن الغيب ضربا من الحب ("...").

لمثل هذا التأويل الحج على معادلة "الشعر/ المعرفة" في سريير الفردية: الحج على هذه المعادلة الصعبة، التي أقدر أنها واحدة من الرهانات الكبرى للشعر العربي المعاصر، لكون القصيد كلف عن أن يكون مجرد تعبير وإنما أضحي "يفكر". وصعوبة هذه المعادلة تتجلى حقا عندما يتعلق الأمر بنص شعري في الحب، طالما أن الموروث الشعري كثيرا ما يأسر "الحب" في معنى "الحالة" أو "العاطفة الجياشة" دون أن يرتقي به إلى مستوى "المفهوم"، أعني إلى مستوى المراس

ليست بالضرورة عنوانا لشعرية محمود درويش تقضي عن حدود هذه الميثولوجيا لتبلغ "سريير الفردية". ومع ذلك فإني لا أميل إلى الإقرار بغياب كلي لهذه الميثولوجيا من النص الأخير؛ فلي أن أتأول الأمر على هذا النحو؛ إذا جاز لنا أن نبسط - معرفيا - الميثولوجيا الفلسفية فإننا نختزلها في فكرة العلاقة بالأخر؛ وهل غير فكرة الحب تتسع لهذا المعنى. ولكن لا زدهن في الحسبان أن فكرة الحب مجرد استعارة لهذه الميثولوجيا؛ وإنما غرض ما أتأول وهو أن فكرة الأخر قد تكون انبثقت، لدى محمود درويش، من رحم الميثولوجيا الفلسفية، لكن الاختبار المعرفي لها لم يتوان عن تمثها في تجريب يتناضح رويدا رويدا حتى استقر بها في صميم التجربة الإنسانية بوصفها تجربة "الكل" و"الخاص" في أن واحد.

وقد لا تتوسع لهذه المفارقة : مفارقة الإنساني الكلي والفردية الخاص غير مقولة "الحب" [إذا ما استثنيت أيضا مقولة "الموت"]. وأرجو ألا يشط بي التأويل بعيدا، ولكن أراني مدعوا إلى استكمال ما قد أكون تساهلت عنه؛ إن الميثولوجيا الفلسفية التي يستلكت فيها قصيد درويش، [وأنا استعير هنا من كارل ماركس عندما يحدث عن الميثولوجيا الإغريقية بوصفها التوبة الأصلية للفن الإغريقي] تنطوي، لا محالة، على مفارقاتها ولكن تعني منها، هاهنا، مفارقة واحدة، مفارقة الأخر الذي يسلبني فإذا بي وبه في لحظة تسالب؛ والأخر الذي أراه استكمالا لي، الآخر المحبوب الذي يتجلى في المجاميع القديمة والمجاميع الوسيطة لمحمود درويش [ما دامت تجربة درويش قد أضحت لوحدها تاريخا متقدرا في الشعر العربي فإنه يمكن - في تقديري - أن نؤرخ لها بالتمييز بين قديم ووسيط وحديث أمل أن يطول]. ضمن أخرى أو حتى ضمن قصائد مفردة للحب، يتجلى في هوية امرأة فلسطينية، هوية تتحدد بالإسم أو بالصورة أو بغيرهما؛ إنها محبوبة محصورة في فرديتها.

أما في "سريير الفردية" فالمحبوبة قران بين الفردية والكلي، بين الفردية تدل عليه كناية الجنس والكلي لا اسم امرأة بعينها يهويه:

"أنا امرأة. لا أقل ولا أكثر (...) "

أنا من أنا، مثلما

أنت من أنت تسكن في

وأسكن فيك إليك ولك.

ولكنني قد أتمادى في التأويل فأقول : إنه يتعين على

الشامت لا يكفيه ما لقي هو حيث يورط غيره، وهو، في مستوى ثان، يتمثل بالحكمة حيث يفصح عن اقتران الحب بالإصرار على الخطأ والسدور في الغي رغم المعرفة، وهو، في مستوى ثالث، يكون مشحوناً بمضمون فلسفي حيث الحب رغبة في الآخر يستوي مرآة يتعرف فيها المحب إلى ذاته ويحصل وعياً بمشروطية الآخر لهذه المعرفة رغم غيرية هذا الآخر، يحصل وعياً بضرورة الآخر له رغم غيريته، وأما غيرية الآخر على ضرورتها فهي مصدر شقاء الحب، شقاء الضرورة، تلك هي مفارقة الحب للمعرفة في تيسيط مشطّ لها، لا ريب!

تلك أطراف من "سريير الغريبة" تجاذبتها سعياً إلى تفكير آخر قد يكون ممكناً في "قصيدة الحب" كما هي في راجع شعر محمود درويش، ولكنها أطراف تحتاج إلى تجاذب أطراف أخرى قبل إعادة خياطتها في مقاربة منقوذة لغير هذه المناسبة. غير أنني أحب قبل اختتام هذه الشهادة أن أشير إلى أن "سريير الغريبة" يقلب المعادلة المألوفة لدى كثير من الشعراء ينطلقون في بدايات تجاربهم من القول في الحب إلى القول في غيره، أما في تجربة درويش فالحب لا ينطلق منه وإنما نصل إليه.

المعرفي حيث الحب تفكير في ما يفعله بنا وبه الزمان، حيث الحب يخاف على نفسه من فعل الأبدية به فيحاول أن يلتف عليها قبل أن تلتف عليه.

فهل من بعد هذا يمازي أحد إذا قدرت أنه يتعين علي أن أتسلح لقراءة "سريير الغريبة" بما لم يقله الشعراء وإنما بما قاله غيرهم؛ دون أن يكون ذلك جحوداً لأفعال الشعراء على قراءة ممكنة لهذا النص (فاشياح)، Silhouette مؤسسي التسييب والغزل في الشعر العربي تلوح هنا وهناك بين طيات لحاف "سريير الغريبة" لكنها تتماضر بهذه الدلالة أو تلك لتتخرط في تاريخ مغاير لقصيدة الحب لدى العرب. أما غير أهل الشعر فننزود بقولهم مغالبة للمعادلة/ المقارقة التي ذكوت بين الشعر وقريته المعرفي، أو بين الحب وقريته المعرفي؛

"(...) إني عجب

لمن يعرف الحب كيف يحب"

ولعل هذا المجتزأ - على اختزاله - يكتفي وحده بمنحلا لنظرية في "الحب" والمعرفة؛ فهو، في مستوى أول، اعتراض مموه على عرف معهود: يحب المحبون ويشكون مما يلاقون في الحب؛ ولكنهم يشفقون على من لا يحب إشفاق المكابر يلقى الألم في اللثة فيداري، أو إشفاق

شعر أبي نواس في عين "الأنا" ومنهج "الآخر" الخرميات : أنموذجاً والوصف : أسلوباً

عامر الحلواني*

الساحل العربي اليوم حتى لا يقرأ بصع مغمض العينين، فتفتتح له أفاق للقراءة جديدة فيها حرارة الكشف واليقظة الذهنية. ويتنوع نصه مزلة حدائثية تجعلنا أكثر معرفة بقيمته التراثية وأشد اقتداراً على زخرفته عن مواقفه التقليدية وتخليصه من سلطة الأحكام الأخلاقية وأعراف الجبرية المذهبية ولمّا كان اهتمامنا محصياً على تحليل أسلوب الوصف في خرميات أبي نواس، لاحظنا أن هذا الشاعر كان سعيد الخطّ، ومرور الجزء، لأن شعره خال نصيباً هاماً من اهتمامات الدارسين والنقاد، على أن أغلب ما كتب حوله أحاط بشخص منشئه إن تعميماً وإن تفصيلاً. وذهب في ذلك مذاهب متباينة أحياناً ولكنها تكاد تجمع على أن أبا نواس شاعر وصات (١)، وأنه بما بعن الخمر نحواً لم يتركه غيره من شعراء العرب.

فكيف تلقّت عين الأنا خرميات أبي نواس؟

١- خرميات أبي نواس في عين الأنا :

إذا كنّا لا ننكر قيمة الدراسات النقدية القديمة والحديثة في التعريف بحياة أبي نواس وعصره، وتلخيص المعاني التي طرفها في شعره، والإشارة إلى ما اشتهر من وصفه (٢)، فإننا نؤكد نزوع هذه الدراسات إلى تصنيف خرميات أبي نواس تصنيفاً معيارياً.

فقد اتخذت عين الأنا نسق التحاليل على خرميات هذا الشاعر خاصة، وشعره عامة - على الأقل - في مستويين متقابلين ومتكاملين، فنصل بينهما على سبيل الافتراض المنهجي، وهما مستوى التحقيق ومستوى التكوين

١- عين الأنا المحققة :

فالدارسين التي عثرنا عليها لا يستجيب فيها التحقيق لمقتضيات البحث العلمي في تحقيق النصوص الشعرية التراثية تصوراً وتنفيذاً، بما طمس الكثير من الحقائق المتعلقة بشعر أبي نواس، ناهيك أنه يتوفر على مشاكل كثيرة تقتضي مراجعات وتعاليق. فقد لاحظنا :



يتنزل هذا العمل في محاولة الإجابة عن سؤال يتصل بإشكالية العلاقة بين النصوص التراثية والمناهج المعاصرة : فهل يستوجب إحياء التراث حواراً مع المناهج المعاصرة حتى يتبوأ منزلة حدائثية، ويكتسب رهان التحيين؟ وإذا كان هذا التساؤل يحتاج - هو نفسه - توضيحاً في مستوى المفاهيم الأساسية التي يقتضي الفكر النقدي تعاملها حذراً معها لكثرة استخدامها دون وعي دقيق - أحياناً - بحدودها النظرية وقيدوها الإجرائية، فإننا سنعتبر المناهج المعاصرة مفهومها دالاً على الآليات الغربية التي يتردّد بها

وعلى غفوة ابتسامه العابت اللاهي، وفي جنتاه موثيق
الكفر والإحساد. نواه متلغفا بعباءة العجور والتهتك... (11).
أما أسكندر أصفاء، فعلق على ما سماه بباب المجون،
بقوله : "... لم تَنُتْ هذا الباب هنا، نظرا لتهتك الزائد
فيه " (12).

ويذهب إيليا حاوي إلى أن "أنا نواس" لم يكن لديه رابط
ديني، أو يقين يقيد سلوكه أو يحدده، فانطلق كما قادته
غرائزه فيقيم أعواس الحواس بفحش وفجور... (13).
ويعلل إيليا حاوي هذا النهج الذي سلكه أبو نواس بقوله :
" وهكذا، فإن الخطيئة الأولى في شخصية أبي نواس، كانت
خطيئة التربية والنشأة... فانحرفت حياته جميعا... وجمع
حضيض الإباحية في الأخلاق... وترعرع في حماة الرذيلة...
فكان شاعرا إباحيا مستهترا... (14)

ويصف عبد الرحمن صدقي، رفاق أبي نواس بقوله :
" كانوا من كل مات خليع، مجاهر بالخلاعة والمجون، سيئ
المذهب، منهم المازنقة " (15). ويعلق على عشق أبي
نواس للخمرة بقوله : "... فالرجل مستهتر فيها، مصر
عليها... كويقه تشهد بقوله [من الوافر] :

محدث من أرب لسيد عيش * ولا تمدل - خليي - بالمدم
من فأنوا حرام قل حرام * ولكن اللذات في الصرام (16)
ويصف عبد الرحمن صدقي : "... ولكن شاعرنا السكير لا يملك
إلا أن يعاقرها مع كامل يقينه بما يحمله من عظيم اللؤم... (17).
ولما أنكر بعض الناس على طه حسين كلامه على أبي

نواس وشعره، واتهموه بـ "إفساد أخلاق الشباب وتدنيس
قلوبهم الماهرة" أجابهم بقوله : " فنحن نختبر لهذا الشباب
من هذا الشعر الدنس أقله من الإثم خطا، وأنزله من العجور
نصيبا، ولما دروي لهم ما يسمع وما لا يسمع، ولما
نحنتهم بما يقال وما لا يقال... (18).

تلك هي صورة أبي نواس وشعره في عين الأنثى المحققة
والأنثى الموقمة : إقصاء وتحريف وتشويه من جهة، وتكثير
وتم وتنفير من جهة ثانية. ثورة غضب على أدب قد ضاع
في رجل ميسر "قل الأدب"، أو على أدب قد ضاع في
موهبة ضلعة وفحولة مدممة بما يعني تقويما لتبسط فيه
الأخلاق بالفن، وإغمالا لفاعلية الجمال في الكلام، وتنكبا
عن العوامل المستحدثة التي تحتم القراءة التشنطية
والتحليل الدقيق، ومقدانا للذرية المنهجية، وابتعادا عن
المعايير الجمالية التي تكون تصور أبي نواس للشعر
باعتياره فنا وانتهاكا لجملة المعايير التي تتوقع الأنثى
الموقمة أن تستجيب لأفق انتظارها.

- أن كثيرا من شعره لم تثبت هذه الدواوين، بما
يستوجب عناية كبيرة بمراجعة أغلب المظان التي تعين على
تحقيق نسبة كثيرة من القصائد والمقطوعات والتفت
والآبيات اليتيمة إلى صاحبها.

- أن نصوصا عديدة منسوبة إلى أبي نواس، تنسب في
الآن ذاته إلى البحري وأبن الرومي وغيرهما (3).

- تعويل بقية النصوص المحققة على تحقيق الغزالي
تعويلا كاملا. ولا نظن أن محققي هذه النصوص وشارحيها
قد اعتمدوا مخطوطا مخصصا في استخراج هذه
النصوص المنجزة، أو أنهم استندوا إلى أصح النسخ
وأنتمها من الديوان المزمع نشره. ولم نلاحظ في النص
الذي استنسخه مراجعة بالتصحيح والتكميل

وليس "لأسكندر أصفاء" في تحقيقه ديوان أبي
نواس (4) فضيلة يمت بها، سوى أنه أكل بعض النصوص
التي لحقها الحذف (5)، وحدد المخطوطة التي اعتمدها في
التحقيق والشرح (6). وما عدا ذلك، فإننا لم نلاحظ جهدا
مخصوصا يميز نصه من بقية النصوص التي تصدت لشعر
أبي نواس بالتحقيق، إن تورتيدا وإر موزة (7) أو اختفاء
بالنصوص "المحرمة" (8)

والخلاصة : أن عين الأنثى المحققة احتكت إلى ميدان
الإقصاء في جمع نصوص أبي نواس وتحفيقها وشرحها
والتعليق عليها، بما أفضى إلى تشويه ديوانه بحذف ما عد
من الكلام "المحاش".

2- عين "الأنثى" الموقمة :

إن أغلب الدراسات النقدية العربية التي تجرأت للكلام
على شعر أبي نواس عامة، وتقويم خمرياته خاصة، بدت
مكبلة بمهجع مؤلفها الأخلاقية وبتراعاتهم الذاتية.

فقد صدر علي بجيب عطوي ديوان خمريات أبي نواس
بقوله : "... والذي يرجع إلى أشعار الوليد بن يزيد، يجد
مدى التشابه بين هذا الشعر وشعر أبي نواس، مما يجعلنا
نعقد أن هذين الشعاعين ينتميان إلى مدرسة واحدة، وهي
مدرسة المجون والتهتك... (9)

وأضاف في مقدمة ديوان الغزليات : "... والناظر إلى غزل
أبي نواس يجد أنه مخنث، ضعيف، لا يخلو من الغرائز
الحيوانية السفلى التي تتم من انحراف شهواني يصل إلى
درجة الإسفاف أحيانا... ففي غزل شاعرنا التواصي لا نرى
غير متهتكات وغلما فاسدين وأوصاف تدل على ما بلغه
بعض اللوم من الانحطاط الاجتماعي... (10).

ويقول علي فاعور : "يُطل علينا أبو نواس عبر التاريخ،

"أبو نواس، النصوص المحرمة" وقد صدر عن مطبعة دار الرئيس للكتاب والنشر بلندن سنة 1994. ومما قاله الناشر في مقدمة هذا الكتاب: "وشركة رياض الرئيس للكتاب والنشر، تنشر هذا الكتاب (الذي قام بتحقيقه الأستاذ جمال جمعة) تأكيداً منها على ضرورة كشف الستار عن الأدب العربي المقموع في الكتب المنشورة، والذي يمثل جزءاً من الذاكرة الثقافية للأدب العربي..." (20).

2- مستوى المقارنة: الخمريات، أنموذجاً، والوصف، أسلوباً.

تعتمد في هذا القسم مساهمة أسلوبية تطبيقية لأسلوب الوصف في خمريات أبي نواس، تمثل بالنسبة إلى مقاربتنا منها إجراءً ناجحاً لاقتحام هذه الخمريات والوقوف على السمات التمييزية لبنيها الوصفية ووظائفها الخفية.

باستدينا - في هذا العمل - بجهز نظري رايناه ملازماً لإجراء تطبيقي، دون أن نرغم هذه الخمريات على تقبل مسلمات هذا الجهاز النظري وأدواته التحليلية، إيماناً بنظرنا أن النص هو الذي يفرض المنهج الذي يصلح للتعامل معه.

فركبتنا اهتماماً على النصوص الخمرية المتميزة نسبياً بلوحات وصفية مستقلة. فلاحظنا أن هذه الخمريات تخضع لنظام مستحكم، قوامه خرق التراتب وترأسل الحواس وحركة العين الواصفة.

أ. خرق التراتب:

اخترنا منهجياً أن نتنقل من المشاهد الوصفية التالية حتى نستهدي بها في تحسس مسالك انتظام الوصف في خمريات أبي نواس. ونستند في هذا الإجراء المنهجي إلى ما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين التثوير والتطبيق في العملية النقدية فهما - في تقديرنا - ملتحمان التمام الذوب، بوجه كلامهما الآخر ويتوجه به في أنهما [المنسرح].

اصبح نجي الهوم بالطوبوع
وانعم على الدفر بأبنة العيب
واستقبل العيش في غضارته
لا تفت منه أناس معتقب
من هوة ركنها تقادهم
فهي عجزو تغلو على الحقب
دهرية قد مصت شيبتها
واستشقت سواك الحب

كأنها في رجاها قس
يذكرو سلا سوزة، ولا تهب
فهي بخير المزاج من شرد
وهي إذا صفت من الذهب

ونعتقد أن الإشكال القائم بين شعر أبي نواس وبين الأنا القارئة مرده إلى ما يسمى بالمسافة الجمالية (19)، أي إلى الصراع القائم بين انتقارات الأنا المقومة وانخراطها في عروة التقويم الأخلاقي وبقينها بجمتيها وارتياضها بكلياتها المعيارية ما انكشف منها وما خفي، من جهة، وخمريات أبي نواس وذائقته الفنية، من جهة ثانية. على أن خمريات أبي نواس قد تستعمل عين الأنا، فتستلم لحاذية قراءتها إنزافها وعي باختلاف المواقع، وبالقدرة على الانتقال من موقع إلى آخر بإرادة وبصورة. بمعنى أن المشروع النقدي الحدائي لـ "عين الأنا" سيظل مرهوناً بإعادة تشكيل منطلقاتها الخاصة. ولن يتسنى استثماره إلا متى أُلغيت نزوعها التفاضلي الحاد، وتخلت عن الرؤية التقويمية الأسيرة، واستبعدت المقاصد الإيديولوجية ذات السلوة الأخلاقية، واعتبرت بالقيم الجمالية الكامنة في هذه الخمريات عز تمكها وتقمصها والنشع بها والحلول فيها فحلوها في منهج الآخر، بما يجعل منها جزءاً من كيانها ومداخلها إلى الاقتراح الفني الذي تطرحه.

II - شعر أبي نواس في ضوء منهج الآخر:

1- مستوى التحقيق:

لما كانت أغلب النصوص التي تناولت شعر أبي نواس بالجمع والتحقيق والشرح والتعليق تنطلق من معايير أخلاقية، واعتبارات ذاتية ومنهجية، اهتم المستشرق الألماني "إيفالد" فافغر بهذا الشعر، فكان الديوان الذي أصدره بألمانيا عن جمعية المستشرقين الألمان أتم صورة لشعر أبي نواس.

والمآمل في هذا الديوان للاحظ بيسر مدى ما بكته المحقق من جهد في التحقيق - باعتماد مخطوطة غير مرقمة بدور الكتب ببرلين - ومقدار ما أفاء في جمع أشعار أبي نواس واستكمال النص الملحوظ في الطباعات الأخرى، حتى ما عد من الكلام "الفاحش"، وترتيب هذه الأشعار وهيرستها وفق منهج التحقيق العلمي الدقيق. فاضافت بهذا العلم - الذي يتنبك عن الإقصاء والتشويه - إلى المجاميع الشعرية، لبنة أساسية من لبنات إحياء التراث الشعري، تمحيصاً وتاصيلًا وتحديثاً، بما يسر علينا سبيل البحث في أشعار هذا الشاعر.

ولعل ذلك كان من الأسباب التي دعت إلى إعادة إصدار كتاب "الفكاهة والإيتناس في مجون أبي نواس" - وهو كتاب مفقود - محققاً تحقيقاً علمياً جديداً بعنوان:

انتباه المتلقي وتنشيطه، فيصorf بصره عن "القبس" إلى "الذهب".

ولما كانت الخمرة المتخذة من عصير العنب هي العدار الذي عليه تدور هذه الخمرية، فإن آيا نواس يشير إلى دور من أدوار اختمارها، فاضطرابها وميجانها ثم سكونها، فتكون قد خلصت واصفرت وصفت وإذا هي من "ذهب".

فهو يغير المزاج من سرور * وهي إذا صفتت من الذهب إذا جرى الماء في جوانبها * هيج منها كوامن الشغب 24

وهذا التدرج في وصف القهوة من العجوز إلى القبس إلى الذهب، لا يخل بما أوجده الشاعر الواصف من نظام وصفي، ولكنه يخيب أفق انتظار المتلقي لأنه وصف منقوص من ذكر أثر الخمرة في شاربها، فالصورة الموصوفة التي يستحضرها المتلقي إنما تستدعي وصفا للحظة الانشواء إثر وصف الخمرة وقد أضحت صفراء بعد أن شجها الماء وهذا ما تنبيهه في النص التالي،

ومكسب خمرنا إلى حطب حاشنة

بخرزبل بين الجنان الحدائق

تجاء ميادين على جنباتها

ويأض غدت مخوفة بالشقائق

مفتنا بها في ثنية خضعت لهم

رقاب صناديد الكساء البطارق

بشمولة كالشمس، يخشاك نورها

إذا ما تددت من نواحي المنار

لها تاج مرجان وكليل زركش

وترسيم نقشون وصفرة عاكش

وتسحب أذيالها بكروشها

تخلو كها الأبصار من كل رامي

يدور بها ظبي غريز متوج

بتاج من الريسان، ملك القراطين

فليس كمثل العصف في شغل ردف

إذا ما تنقبي في مستقيم المناطق

له عقربا صدغ على ورد خد

كأنهما نوسان من كف ماشق

فلما جرت فيه، تغنى، وقال لي

يسكر: الأهات اسقنا بالدورق (25)

فقد كان غناء الساقبي :

فلما جرت فيه، تغنى، وقال لي

يسكر: الأهات اسقنا بالدورق

إذا جرى الماء في جوانبها

هيج منها كوامن الشغب

فاضطربت تحته تراخمة

ثم تشاعت تغتر عن حطب (21)

استقر لفظ "العنب" في مقطع البيت الطالع، فكان ذلك فرصة مناسبة لوصفه. ولا يخلو هذا الموقع من دلالة، لأنه

يمثل في البيت الطالع نقطة الاستقطاب، وفي بقية أبيات القصيدة نقطة الإشعاع. والشاعر الذي استحال واصفا،

يشوق المتلقي لا إلى الموصوف ذاته [أبنة العنب]، وإنما إلى

أوصافه التي جعلته يسترعي الانتباه بما يقضي إلى حرق

التراتب وتبادل الوظائف، فـ "أبنة العنب" بما هي موضوع

الوصف الرئيس تغيب بملفوظها بعد أن تهيئ أفاق انتظام

المتلقي لمشروع وصفي، قوامه موصوفات ثانوية هي

[القهوة والعجوز والدمرية والقبس والذهب وذات الحب]

ويبدو أن آيا نواس عليم بالأشربة وخبير بحال كل

شارب ومزينة، لذلك نراه لا يعجل بخرم الصفي (22) شيئا.

فاتخذها برنامجا لمشروعه الوصفي، فحطب يوم أبو نواس

امتداح هذه الخمرة واللذائ عليها وتسميتها بالنسج

أسمائها، فإنها يصفها بالقهوة لأن شاربها يقهى عن الطعام

فلا يشتهيها

لقد عابت "أبنة العنب" وعوضتها "القهوة" فصارت

موصوفا رئيسا لتساوى معها في الأهمية، فلا توجد في

الخط الوصفي أشياء ثانوية، فما إن يظهر الشيء الثانوي

حتى يتمتع بكامل العناية ويصبح بدوره شيئاً رئيساً يحظى

بمركز الاهتمام الوصفي. وهكذا يكون الوصف أداة لخرق

التراتب المتواضع عليه (23).

وأول صفة استحضرها أبو نواس لوصف القهوة تركزت

على قنمها، فإذا هي "عجوز تلو على الحقب" و "دمرية قد

مصت شيبتها" فعنت راحتها قنما، ووقت، واعتدل قوامها

ولتلف كونها وصفت ككافتها وشف لونها، فأشرفت غاية

الإشراف، فكانها في زجاجها قبس، فتزول الموارض بين

الصورة الحسية للخمرة وصورتها الذهبية (قبس)، وتتمتع

الذوات ذات الواصف والموصوف والموصوف له، لتنفرس

في لحظة الطلق الأولى وتستعيد مكوّنات من أبرز مكوّنات

تشكيل العالم : (الذكار). فوجود هذه القهوة ليس بالوجود

العيني المحسوس، بل هو وجود متوهج محدوس، أضفى

من فرط اللطافة والصفاء قبسا من نور.

وقد يعتمد أبو نواس إلى حيلة وصفية يروم فيها تجديد

وصفيًا ذا دلالة جمالية. فلو مضى الشاعر في الوصف - بعد أن تعتمقه السكر - لتحوّل القول الشعري إلى هذيان، ولا تفرط حبات عقد الوصف، وفست اللوحة الوصفية التي رسمها للمذام في أحشاء القصيدة، وهذا ما يؤكد لنا - من جديد - أن الوصف في خمريات أبي نواس صنعة ومهارة يحتاجان إلى كثير من الحدق. وهو أيضا لعبة جادة تجري على هيئة محددة ونظام مخصوص.

ب- تراسل الحواس (27):

لاحظنا أن الوصف في خمريات أبي نواس من نمط الوصف المتعدد الحواس، تتفاعل فيه حواس الشم والذوق واللمس والنظر والسمع أحيانا، وتتراسل أحيانا أخرى. ونعني بتراسل الحواس، تبادل الوظائف بينها. وقد كان لحاسة البصر في خمريات أبي نواس حضور متميز (28). ومن الأمثلة الدالة على ذلك قوله: [البسيط].

فالحُمرُ فيا كالبيّادي حُمرة

والكأس من ياقوتة بيضاء (29).
ولما كان أبو نواس قد تفتّن في وصف منظر الخمر، مجالاً للعين ولتواشعاعا وشغبا عند المزاج وحبيا، فإنه اهتم بتسميها (30) ونظف إلى ما يبارد أنف عاشقها من طيب رائحتها، فأشار إلى ما تنتفش عنه أنواع الخمر من صنوف الأرابيع وشتى الأعمار: [البسيط].

وإذا ما الكؤوس ذكرت علينا
فدنت في أنوفنا بالعبير (31)

ويضيف: [الطويل]

لها من ذكي المسك ريح ذكية

ومن طيب ريح الزعفران نسيم (32)
وتمثل حاسة الذوق (33) وأدنا ثالثا من روافد الوصف في خمريات أبي نواس، ويتلخص وصف الشاعر مذاق

الخمرة المستطاية في قوله: [الطويل]

وأبرز بكرا مرة الطمع قرفقا
صبيحة نفعان تراخي له العمز (34)

وقوله: [البسيط]

مزاجها دمع حاسيها، فأي متي

لم يبك إذ ذاقها من حرقة الكأس (35)
أما حاسة السمع (36) واللمس (37)، فحضورهما ضعيف، لذلك لم يكن لهما حظ كبير من عنايتنا.

ولما كان الشراب يختلف جمالا في العين ورقة في الأنف، ولطافة في اللسان، فإن آيا نواس أشار إلى مستحبه

بمثابة المانع الوصفي، وملحة الختام، لأنه غناء متمكّن، يلخص معاني الخمرية، ويعوّب عن لذتها ويفصح عن عبرتها.

ويمكن تعزيز فكرة النظام التي تمثل عماد الوصف في خمريات أبي نواس عبر آلية اختراق التراتب بما يلي: [المسرح]

وقهّرة كجني الوردة، خالصة
قد أذنب العنق فيها الدام والورقة

كان إبريقنا ظني على شرف
قد مد منه لخوف القانص العنقا

يسقيها حور العين، ذو صدع
مشمر يبرح السراج قد حنقا

ما البئر أحسن منه حين تنظرة
سبحان ربي، لقد سواه إذ خليف

لا شيء أحسن منه حين لبصرة
كانه من جنار الحد قد شرفا

ما زال يعرجها طورا ويشرّبها
طورا إلى أن رأيت السكر قد سيف (26)

فبعد أن وصف أبو نواس الخمرة - في البيت الطالع - وصفا وجيزا فاهم بلونها وطيب رائحتها وعبقها وأصالتها وجودتها، التفت - في البيت الثاني - إلى إبريقها، فانتبه إلى طول عنقه. ثم تابع وصفه، فركزه على الساق، مدير الكأس ومزاج الخمرة ومصيب المزاج وبلور الصنن (أحور العينين، أحسن من البدر، لاشي أحسن منه، كأنه من جنات الخلد)

وتبقى الخمرة في هذه القصيدة كاللازمة، منها ينطلق الواصف إليها يعود وفق حركة تناهية عمودية متدرجة من وصف الخمرة فالإبريق فالساق مسكرا وساكرا.

ومثلما قامت في هذه القصيدة علامات تفتح الوصف وتخلق آفاق انتظار لدى القارئ، قامت فيه أيضا علامات أخرى - وردت في آخره - تخلق الوصف وتعلن عن اكتمال المشهد وتمام الصورة وتعتز العضي في النهج الوصفي. وقد مثلت العلامة النصية - إلى أن - في بيت الختام - إلى أن رأيت السكر قد سيف - علامة مهمة، إذ هي في الوضع اللغوي تعيد انتهاء الغاية، وفي سياق النص تؤذن بانتهاء الوصف وبلوغ المرام. ويمكن اعتبار حالة السكر التي دخل فيها الشاعر والساق، وما يصاحب السكر من ذهاب العقل وفقدان الرشد والخلط بين الأمور واتعدام اليقين، ما دعا

عنده: [الحفيف]

من شَرَّابِ الدُّنْىَ مِنْ نَظَرِ الْمُعْشَرِ

— شَوْقٌ فِي وَجْهِ عَاشِقٍ بِإِثْسَامِ (38)

وصاغ وصية لشاربه: [السريع]

وَإِذَا شَرِبْتَ فَكُنْ لَهَا مُتَّعِطًا

حَتَّى تَبِينَ طَيِّبَ الطَّعْمِ

وَتَتَمَتَّعَ لِلشُّهُواتِ مِنْكَ بِطَيِّبِهَا

وَالْمُبْتَخِرِينَ بِكَثْرَةِ الشَّمِّ (39)

وهذه المزاي التي يجمعها أبو نواس في الخمرة من منظر ورائحة وطعم، يتعلق معظم الفضل فيها لظاهرة ترأسل الحواس، إذ تنهض حاسة ما بوظيفتها العادية، ثم تأخذ ما تختص به الأخرى، أو لنقل إن دلالة الخمرة ومتعلقاتها في الوصف تنتقل من حاسة إلى أخرى، من البصر إلى الذوق مثلا كما في قول أبي نواس [السيبط]

[تَسْفِيكَ مَنِ عَيْنُهَا خَمْرًا] وَمَنْ يَدَهَا

خَمْرًا فَتَأْكُ مِنْ سَكْرَيْنِ مِنْ نَدَا (40)

إن الجملة الفعلية البسيطة [تسفيك من سكرين من نداء] بفضل ترأسل الحواس — على شبكة لظيفة من المعاني تقوي الدلالة وتغني الإحساس — فقد تباينت مبركات البصر والذوق في الموصوف خواصهما، فأخذت العين باعتبارها جازحة نظر خصائص الخمرة على تباعد مجاليهما، والصورة عينها نجدها في قول الشاعر:

[السيبط]

إِنِّي لِأَشْرَبُ مِنْ عَيْنَيْهِ صَافِيَةً

صَرَفًا، وَأَشْرَبُ أُخْرَى مَعَ نَدْمَائِي (41)

ولما كان لحاسة البصر في خمريات أبي نواس سلطان، فقد تمكنت من أن تؤدي وظيفتها وتنهض بوظائف حواس أخرى فضلا عن حاسة الذوق. فقد ترأسلت كذلك مع حاسة الشم:

[الطويل]

أَدِيرُ عَلَى الْكَاسِ تَنَكُّشَ الْبُلْبُلَى

[وَتَلَذُّ عَيْنِي طَيِّبَ رَائِحَةِ الدُّنْيَا] (42)

وتنتقل الخمرة الموصوفة بمقتضى هذا التبادل في الحواس من حاسة البصر [تَلَذُّ عَيْنِي] إلى حاسة الشم [طيب رائحة الدنيا] ونفس الأسلوب في الوصف يستعمله أبو نواس في قوله: [الطويل]

فَلَمَّا [جَلَّاهَا لِلنَّدَامَى بِدَا لَهَا]

نَسِيمٌ غَيْرِ سَاطِعٍ وَلَهِيْبٌ (43)

كما ترأسلت حاسة البصر مع حاسة السمع كما في

قول أبي نواس: [السيبط]

وَالْكُوبُ يَضْحَكُ كَالْفَرْزَالِ مَسْبَحًا

وَالْكَاسُ مِنْ يَأْقُوْتَةِ بَيْضَاءِ (44)

لقد خاطب الوصف في هذا البيت حاستين في المتلقي هما حاسة البصر من خلال إشراق صورة [الكوب] وإشعاعها، وحاسة السمع وإطرابها عبر المركب الإسنادي الفعلي [يضحك]، بما يحقق التفاعل والتكامل بين الحاستين في إخراج صورة الكوب الموصوفة إخراجا يسمو بجمالها ويغري بسحرها.

وبذلك يتحول الوصف في خمريات أبي نواس عينا راصدة لمظاهر الجمال في الخمرة ومتعلقاتها، ولكنها عين تشييب الفروق بين مختلف مجالات الإدراك بجامع النشوة، وتحيلها إلى انفعالات وعواطف تسهل انتقالها وتراسلها لتتخفف من وصفها وصفا جماليا. وبذلك يكون نظام الوصف في الخمرية شاهدا على اكتمال نظام اللذة في ضوء ترأسل الحواس.

هكذا يحقق التفاعل بين ما يريد الوصف من أبي نواس، وما تريده خمرياته منه، وبين ما يريد هو منها معا فتولد من هذا التفاعل نظام وصفي خاص، يتأسس على ترأسل ما تلمسه الحواجز وتستلذه الحواس من مشاهد حمزية حية قوامها تخليص الألوان واستقطار الزواجر وتحلية الأذواق ومحاكاة الأصوات فخمرة [كالسك إن بزلت، والسبك إن سبخت]، صنهاة صافية، سلسالة الطعم]

وهو نظام وصفي يتعقب وصف الخمرة حد الاستنزاف، ويستهدف إقناع المتقبل بأن الوصف في هذه الخمريات لم يكن مجرد النقل المحايد، أو من قبيل الترف الزائد، بل هو ضرب من ضروب التخيل المتجيب (45) الذي يسهم في بناء صورة للمدام سحرية، تحولها من هيئتها المألوفة وصفاتها المعروفة إلى جنة ملموسة ووصفة محسوسة تروى الروح وتدفع الهم وتجلو الغم [وَمُدَامَةٌ تَحْيَا النُّفُوسَ بِهَا] (46).

[مَسْخُولَةٌ مَرَّةً، كَالْمِسْكِ قَرَفَةً]

تَطِيرُ إِلَيْهِ عَن حَيَّوْمِ حِرَاكٍ (47).

وهو نظام وصفي يستند في تكوينه إلى مبدأ خرق التراتب الذي يعد أهم أسلوب استوفده أبو نواس ليتمكن لمنه ويروج لذائقته. فينبض فكرة سائدة وعادة مألوفة وهي الوقوف على الأطلال وما يرتبط به من تصور للزمن والحياة والفن مخصوص. يقول الشاعر: [السيبط]

ما البدر أحسن منه حين تنظُرُهُ
سُبْحانَ ربِّي، لقد سواه إذ خلِقَا
لا شيء أحسن منه حين تبصُرُهُ
كأنَّهُ من جنان الخلد قد سرقَا
ما زال يمزجها طوراً ويشرّبها
طوراً إلى أن رأيت السكر قد سبَقَا (62)

ينبغي الوصف التنظيمي المبار على ضرب من ضروب التخييل المنجب (63). فالمشهد الوصفي صار أكمل بتطور الوصف وتتابعه من الخمرة إلى الإبريق إلى الساق، وإذا بهذه الموصفات الثلاثة تدمج كلياً في خيال المتلقي، ويتحوّل ما هو جامد فيها [الإبريق] كأننا حياً له قلب ومشاعر [كأنّه ظبي.../... قد مدّ منه لحوف القانص العنقا]

وقد استخدم أبو نواس الخيال المنجب في السمو بموصوفه [الإبريق] إلى مستوى الكمال في الجمل لأنّ كلاً من العنق والجمل [الإبريق] والعنصر المتحرك [الظبي] يمثل نوعاً للجمال في جنسه. وسيل الشاعر إلى ذلك، الانفعال بهذين الترادفين وقوته على فهم كنه الروابط الخفية الواصلة بين الصورة الموصوفة والصورة الواصفة ومن ثمّ فهي أدعى إلى إعمال الفكر، وأبثت على التصوّر والتخييل وأشدّ اقتضاء لهما.

2. الوصف التفصيلي المميز.

هذا الأسلوب في الوصف يزوّد المتلقي بحكم من المعلومات عن الخمرة الموصوفة ومتعلقاتها، بما يجعل من أبي نواس جامعا لأدوار عدّة : فهو راوٍ وواصف وراء غير عوفي في الآن ذاته.

ويلجأ الشاعر إلى الوصف التفصيلي المثير حين يستشعر الحاجة إلى وصف يحيط بكل تفاصيل المشهد الموصوف. وغالباً ما يعمد في هذا الضرب من ضروب الوصف إلى تغليب المشهد الوصفي إلى حقول بصرية صغرى، بعد أن يفتتحه بإعلان المشروع الوصفي، ثمّ يختمه بما يؤشّر على انتهاء الوصف وامتناعه. وهذه النظرة بالنسبة إلى النصّ الخمري بمثابة الإطار العام الذي تننزل فيه عملية الوصف.

على أنّ هذه الحقول البصرية الصغرى تمثل في الخمرة بنية متماسكة الأجزاء، متكاملة الوصف، متسقة الشعور، بحيث يصحّ كلّ جزء منها عضواً حياً وفاعلاً في بيتها الفنية، بما يحقق وحدتها العضوية (64).

لَا تَبْكِينَ عَلَيَّ رَسْمٌ وَلَا طَلِيلٌ
وَأَقْصِدْ عَنَّا كَعَيْنِ الدِّيكِ نَدْمَانِي (48)

ج. حركة العين الواصفة :

يتمّ الوصف في أغلب خمريات أبي نواس من وجهة نظر شخصية مشاركة وحاضرة ومتجسّدة أحيانا لحظة اشتهاؤ الخمرة والانتشاء بها، بما يجعل موقع الشاعر مُتطابقاً تقريباً مع موقع الواصف. وهذا الميل إلى التّطابق في الرؤية يكشف عن تحويل خطاب الواصف من خطاب متزامن إلى خطاب متتابع متصل أشدّ الاتصال بالكون الذات وأعماق النفس في رؤية ذات متغلة. تتبين ذلك من تواتر ضمير المتكلم المفرد في نصوصه الخمرية تواتراً يكاد يكون مُطلقاً، كمثل قوله : [الطويل]

رَضِيتُ مِنَ الدُّنْيَا بِكَاسٍ وَشَادِنٍ

تُحَيِّرُ فِي تَفْضِيلِهِ فِطْنُ الْفَكْرِ (49)

وقوله : [الطويل]

طَرَبْتُ إِلَى خَمْرٍ وَقَصِفْتُ الدِّسَاكِرَ (50)

وَمَنْزُولٌ دَهْقَانٌ بِهِ غَيْرُ دَأْبٍ (51)

وقوله كذلك : [المتقارب]

طَرَبْتُ إِلَى الصَّنَجِ (52) وَلِزَمْزَمٍ (53)

وَشَرِبْتُ الْعُدَامَةَ بِالْأَكْبَرِ (54)

وقد بيّنا في العنصر السابق أنّ الوصف تستعمله العين الواصفة، لكنّه يباين على ترأس ما تلمسه الجوارح، وتستلذه الحواس من مشاهد خمرية حية ومتفاعلة.

لذلك تحكّمت الخمرة ومتعلقاتها في الرؤية فاتاحتها. ويبدو أبو نواس كأنّه ملازم لموصوفاته عبر كامل مراحل الوصف تقريباً إن بالوصف التنظيمي المبرّ (55)، وإن بالوصف التفصيلي المثير (56)

1 الوصف التنظيمي المبرّ :

وفيه تتحوّل وجهة نظر أبي نواس من موصوف إلى آخر وتُسند إلى المتلقي مهمة تجميع أوصال الوصف المتفائلة في صورة متماسكة ومتواصلة. وتمثّل الخمرة التّأليّة إضافة لهذا النوع من النّظام الوصفي : [البسيط]

وَقَهْوَةٌ كَجَنِيِّ الْوَرْدِ، خَالِصَةٌ

فَدَأْنَبُ الْعَقْرِ فِيهَا الدَّامُ (57) وَالرُّنَقُ (58)

كَانَ إِبْرِيْقًا ظَنِيًّا عَلَيَّ شَرِبْتُ (59)

قد مدّ منه لحوف القانص (60) العنقا

يسقيها أحوز العتيق، نو صدى (61)

مُكَمَّرٌ بِمِزْجِ الرَّاحِ قَدْ حَقِيقَا

وهذا التشبيه المرسل المفصل بمثابة المركزية التي انبثقت منها الوصف وشع في بقية الأبيات عبر بعض متعلقاتها (الإبريق + الساقبي)، ومن خلال رؤية مخصصة تنمو-ينمو حركة عين الواصف وشعره وموقفه من الموصوف، فإذا الأوصاف الموالية ليست سوى تفرعات وتنويعات وصفية على الصورة المركزية الأولى، بعضها يحيل على الوصف الحسي، وبعضها الآخر يحيل على العنصر المعنوي، فلئن نبه العنصر الحسي في المتقبل حاسة البصر (لون الخمرة وهيبته في الدن)، فإن العنصر المعنوي المجرد ركز على عتقها وأصلتها وتأثيرها في النفس. [مُعْتَقَة / أقامت في الدنان... / زانها طول المقام... / جالية للعيش اللذيذ...].

وقد انطلقت الصورة الموصوفة من نقطة تنتمي إلى حقل بصري محدود، ثم راحت تكبر وتمتد حتى شكلت تلك الدائرة التي جمعت الرؤية المبثرة مجسمة في الذات، والروية المبثرة متمثلة في الآخر والكون، وتعني بذلك، الكسوة والساقبي والخمرة في انشادها إلى العالم المعلوم (الأنثى / أسود / الدن / الإبريق)، وانفتاحها على العالم الموهوم من خلال تشبيهها بـ"مصباح الظلام"، وتشبيه حبابها بـ"الدُر"، وصفائها بـ"الدع"، ودبابها بالاشباح المعصية.

هكذا يسهم الوصف الميثري في بناء نظام النص الخمري، ويعبر عن انتظام مشهد. وإذا كانت نقطة الارتكاز - المصطلح للبرنامج الوصفي في البيت الطالع - ساكنة [كمصباح الظلام]، فإن راحة الخمرة انتشرت في أبيات الحشو عبر مراحل اختمارها وسيلانها، وعيقت في متعلقاتها (الدن والكاس)، وأثرت في شاربها (اللذة) فيغدو المشهد الوصفي بمقتضى هذا الوصف علامة على حال شعرية فحلا عن كونه تعبيراً عن نشوة ذاتية.

وميل الواصف إلى التدقيق والتفصيل بالانتقال المستمر من الوصف بالأسماء [كمصباح الظلام / سليلة / أسود / مُعْتَقَة / كقطر الطل]، إلى الوصف بالأفعال [أقامت في الدنان / أشبهها وقد صفت... / فجاءت كالدموع... / ترى فيها الحباب...]. ومن وصف النتيجة إلى وصف السبب، أو من الكل إلى الجزء [علاقت البيت الطالع بأبيات الحشو]. لَمَّا يُوَكِّد أن الدقة في الوصف، إنما تتولد من كيفية من كفايات الرؤية، وهي الرؤية التفصيلية المبثرة التي تخضع فيها الممارسة الوصفية لرغبة مستمرة في ملاحظة ما يرى بالمجهور.

ومن الأمثلة الدالة على ذلك، قول أبي نواس: [الوافر] **أَلَا خَذُّهَا كَمَصْبَاحِ الظَّلَامِ**

سَلِيلَةُ أَسْوَدَ، جَعْدَ سَحَابٍ (65)
مُعْتَقَةٍ، كَمَا أَوْقَى لِنُوحٍ

سَوَى خَمْسِينَ عَامًا، الْفَاعِمِ
أَقَامَتْ فِي الدَّنَانِ، وَلَمْ تَضُرَّهَا

وَلَكِنْ زَانَهَا طُولُ الْمَقَامِ
أَشَبَّهَهَا، وَقَدْ صَفَتْ صُغُوفًا،

بِأَشْيَاخٍ مُعَصَّعَةٍ، قِيَامِ
يَسْجُ الْقَطَرُ أَرْؤُسَهَا وَتَسْجِي

عَلَيْهَا الرِّيحُ عَامًا بَعْدَ عَامِ
فَجَاءَتْ كَالْدُمُوعِ صَفَا (66) وَخُسْنَا

كَقَطَرِ الطَّلِّ فِي صَافِي الرُّخَامِ
أَتَيْتُهَا لَهَا مَجُوسِي رُذِيْقٍ

نَقِي الْحَبِّ مِنْ عَشٍ وَدَامِ (67)
فَسَيْلَهَا بِرِفْقٍ مِنْ مَزَالِ

فَنَسَالَ إِلَيْهِ عِبُونُ الظَّلَامِ
وَأَبْرَزَهَا وَقَدْ بَطَرَتْ، وَصَارَتْ

شُمُولًا مِنْ مَعَاظِلَةِ الْجَنَامِ (68)
تَرَى فِيهَا الْحَبَابَ، وَقَدْ تَدَكَّلَى

كَحَبْلِ الدُّرُوسِ مِنَ النَّظَامِ
فَخَذُّهَا، إِنْ أَرَدْتَ لَذِيذَ عَيْشٍ

وَلَا تَعْدِلْ خَلِيلِي بِالْمَذَامِ (69)
إِنَّ لَتُرَكِّزُ عَلَى الْخَمْرَةِ فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ لَدَالٌ عَلَى

الواصف وموضوع الوصف في آن معا. وقد بينا أن أبا
نواس يجدد مشروعه الوصفي في البيت الطالع وفي البيت

الفاصل الاصل، ثم يدقق نظامه فيما يلي ذلك من الأبيات
وفق بناء مخصوص يلتزم التفصيل والتدقيق

ومن وسائل أبي نواس في الوصف، التدرج من النتيجة
إلى السبب، وهو تدرج عكسي يبدأ بوصف الأجلب للنظر

[كمصباح الظلام] والأوقع في النفس [الوصف بالصوت
الصغيري المزعول: "السين" في قوله (سليلة، أسود،

سحاب)، كمصباح في قوله: (مصباح)]
وإذا كان الواصف قد شده سحر الخمرة وبهره نورها،

وفتته مصدرها، فإنه هيا المتلقي لأفق انتظار مخصوص،
تحده المدونة التي يستحضرها في ذهنه عند قراءة البيت

الطالع، وتؤكد الصورة التي قربها له عن طريق التشبيه
المرسل المفصل [كمصباح الظلام سليلة أسود].

على أبي نواس الشاعر الإنسان، في حين تركّز اهتمام منهج "الأخر" — بما هو نشاط مكثّف وفعل مشترك واستكشاف لأغوار النصّ وسبورها — على أبي نواس الشاعر الفنان، فيؤاء منزلة جدائية، وأكسبه رهان التحيين، وإكّد أنّ غاية القراءة إمّا هي معرفة "الأنا" وتطوير وعيها النقديّ عبر اكتشاف الآخر والتّوغلّ في تجاربه المنهجية ومحاولة الوقوف على أسرار هذا الآخر الباني لمغامرة "الأنا"، في سعيه إلى التخلص من أعراف الجبرية الأخلاقية والمذهبية، وبحثه في المقومات الجمالية التي تفعل فعل السّر في المثلثيّ عبر تحويل الخمرة ومثعلقاتها — بالوصف — من موضوع للكلام إلى مصدر للإلهام.

فلا يمكن أن تظنّ عين "الأنا" القارئة من خمرات أبي نواس بطائل فتني إن هي فارتبطت بروافد ما وراثية تستعيد صرخة ثقافيّ باجزء، وتستهدف مقصدا جاهزا يتصفّد لإطلاقها، ويسنل معايرة ليُستفّ إبعادها الجمالية، فالقراءة الأخلاقية — بهذا المعنى — أداة يقينية تبحث عن هيمها المعيارية التي تدعيّ قداسة المعرفة واستظهارها من حوزة علمية متعالية ورتبية على أصالة النقد التّراثيّ ليس بوسعا بعد هذه القراءة لخمرات أبي نواس في عين "الأنا" ومسجع "الأخر" — ننقص من شأن إشكالية العلاقة بين النصوص التّراثية والمناجع المعاصرة، وأنّ ثنّون من شأن الحديث عن رحلة النصّ التّراثيّ بين سلطة القيم الأخلاقية وسلطة القيم الفنيّة.

وإنّ البحث في علاقة هذين القطبين ببعضهما ببعض هو الجسر الذي يقود قارئ النصّ — مهما كان موقعه — إلى الوقوف على خصائصه الأدبية والإبانية عن بعض أسرارها الجمالية، وسماته التمييزية ومقاصده الخفية.

على أن عين "الأنا" التي تبحث عن تأسيس معباري للعلاقة بين النصّ وقارنه هي نفسها العين التي بوسعها — إذا استعانت بحسبها الإبداعيّ واستثمرت حصيلة تجربة "الأخر" في نقد الأدب — أن تتلّس على نصّ الأدب تشريحا واصفا، وهي العين التي هي مستطاعها أن تتلّس حقا في النّعاب مع النصّ الأدبيّ حيثما أخذها، تنتشي به، فتأخذ نصيبها من لغة النصّ، دون أن يحكّ صفرها — في لحظة الامتلاء الفنيّ — منهج علميّ يجلو ما احتجب منها ويغذوه بالعقل الكاشف

أفلا يكون أولى بعد هذا، أن تطوّر عين "الأنا" جهازها النقديّ لفحص الظاهرة الأدبية التّراثية فحصا يكشف عن خباياها الفنيّة، ويستشرف أسرارها الجمالية ويضمّن لها صيرورتها وتجدها وخلودها؟

فكلّما طال وقوف العين الواصفة على أجزاء الموصوف، وهي الخمرة بلونها وقدمها ودنانها وعاصرها ونكاستها وشاربها وتأثيرها، امتدّ الوصف، وتشعبت طرقه وأصبح الواصف ينزع إلى الاستقصاء، فيطول تبعها لذلك زمن الوصف في الخطاب. وهذا الميل إلى الاستقصاء يكشف أنّ الممارسة الوصفية نشاط فنيّ متعدّد العمليات ومتخادع في آن، إذ ينفي الوهم الواقعيّ في اللحظة التي يروم فيها تأكيده.

خاتمة:

نتبين من هذه المقاربة الأسلوبية لخمرات أبي نواس هيمته الوصف على مبانها ومعانيها فمنه تنشأ الخمرية وتُصنّع قصة عشق الشاعر إيّاها.

ولمّا كان ذلك كذلك، ركّزنا اهتمامنا على تحليل طرق اشتغال الوصف في هذه الخمرات، فزأنا — من أحكامها الأساسية — ابتداءها على خرق التّراتب وتراسل الحواسّ وحركة العين الواصفة.

وانتهينا إلى أن خمرات أبي نواس تحصحّ لنظام مستحكم البناء، وأن الوصف فيه ليس ترفا ولا حرفا بقدر ما هو تكليف لدلالة النصّ الخمريّ العميقة وتعزير لسينه الجمالية بالإيحاء والتلميح التاييديين من وقع أثر الموصوف في ذات الواصف ومزاجه وهذا الضرب من ضروب الوصف موسوم بالوصف المنتج والمُجيب، لأنّه يتكبد عن الاستقصاء التقريبيّ ويستهدف انتقاء مستوى أعمق من رمزية الخمرة ومثعلقاتها

وإنّ تعلق أبي نواس بوصف بعض جزئيات الموصوف لعمّا يركّز نزعه التخييلية الرامية إلى إيهام المثلثيّ بواقعية خمرية ومديرها وتديمها، ونزعه التفصيلية الهادفة إلى تجنب السلطة والاكتفاء بالملاحم العامة التي لا تفي بحاجة الموصوف له إلى الوصف.

واللافت للانتباه أن أبا نواس أنشأ بوصفه الخمرة ومثعلقاتها معجما حيا لمفردات اللغة الخمرية، فيه من الغتيق الحذاب والجديد الخلاب ما أسهم في بناء جمالية مخصصة تغدّي من رصيد شخصيّ مميز، وتستند إلى رصيد ثقافيّ واسع فحقّق بذلك رسالة مزدوجة: فنيةً وذهنيةً. وإكّد أنّ الوصف في خمرياته "ابتداع" قوامه الإيحاء الذي يمثّل العدول مظهرًا من أبرز مظاهره، بعد أن كان في عين "الأنا" المحقّقة و "الأنا" المقومة "بدعة" يوجّه عليها منشئها ويُدّم قارئها. بما يعني أنّ عين الأنا تركّزت

الإحالات :

- 1- يقول أحمد عبد المجيد الغزالي "... لم يدع أبو نواس شيئا يتسلل شيئا بالخمر من قريب أو بعيد إلا تناوله بالوصف". انظر مقدمة ديوان أبي نواس، تحقيق الغزالي، ص: 18.
- 2- يؤكد الغزالي أن أبا نواس "وصف الأكواف والكؤوس والبنا والسقاة والحمرين والسما والكروم، ولم يفته أن يصف أصناف الحمور، ومزقة صنمها، ولم يفته أن يعزق بين هذه وتلك في الطعم واللون والركعة، ولم يقصر في وصف النشوة ودينها في الأعضاء وسورتها في الرؤوس"، المصدر نفسه والصيغة نفسها.
- 3- انظر مقدمة الديوان، تحقيق اسكندر أصفاف، مصر، القاهرة، دار العرب للكتاب، د. ت. ص: (ج).
- 4- انظر ص: 3، 5. وانظر كذلك رأي المحرر في شعر أبي نواس، المصدر نفسه، ص: 13.
- 5- أبو نواس، الديوان، تحقيق اسكندر أصفاف، مصر، القاهرة، دار العرب للكتاب، (د. ت).
- 6- يبدو أن المحقق عول كثيرا على تحقيق "إيالة فاعنر" في استكمال هذا النص في الأبيات. وقد أشار الناشر في الصيغة (ج) من الديوان إلى تحقيق "فاعنر"، ولعلنا الانتباه إلى المخطوطات التي استند إليها في مراجعة شعر أبي نواس. ويعد هذا التحقيق حجة تيسر على الباحث سبل البحث في أشعار هذا الشاعر.
- 7- عن سطوة من دار الكتب، برلين، (غير منشأة)، انظر: الديوان، ص: 3.
- 8- انظر الديوان، ص: 225. لم يحدد المحقق المعايير التي استند اليها في تعيين الصحيح من المصحول وبني المردود عن القبول.
- 9- نعيم مثلا على القصيدة الموسومة بـ "بسيطة عورت" ومثلها.
- 10- لا أدب إلا أربع فقرات غير مأثورة ولا أهل أبي حنيفة ولا العيس.
- 11- انظر أبو نواس، النصوص المرحومة، تحقيق جمال جمعة، ص: 66، 67.
- 12- انظر ديوان الحمريات، ص: 5.
- 13- انظر ديوان الحمريات، ص: 12.
- 14- انظر المصدر نفسه، ص: 5.
- 15- انظر نصوص الحمريات، ص: 5.
- 16- المرجع نفسه، ص: 198.
- 17- انظر المرجع نفسه، ص: 34.
- 18- مع حسين، حديث (د. ت. ح. ق. ص: 42. دار المعارف بمصر، ط: 10) (د. ت).
- 19- انظر مقدمة "النصوص المرحومة"، ص: 19.
- 20- انظر مجلة "علامات" السعودية، ص: 45.
- 21- أبو نواس، ديوان الحمريات، ب: 1، ص: 8، 58-59.
- 22- يقول عبد الرحمن صدقي في كتابه "الجان الحان" والثابت من مقوش الفارسة وقول المؤرخين الأوكرين أن قدماء المصريين كانوا يتخذون الخمر من العشب، وكان لها عندهم المقام الأول...، انظر، ص: 189.
- 23- Ricardou (Jean). Le nouveau roman Ed du seuil, Paris, 1973, p. 137.
- 24- أبو نواس، ديوان الحمريات، ب: 6، 7، ص: 58-59.
- 25- أبو نواس، المصدر نفسه، ب: 1، ص: 10، 274-276.
- 26- أبو نواس، المصدر نفسه، ب: 1، ص: 6، 284.
- 27- ونحن بهذه العبارة نترجم مصطلح "Synesthesie" لـ Francois Moreau.
- 28- انظر كتابه "L'image litteraire (position du probleme : quelques definibions)", p. 16.
- 29- تمثل الأبيات التي تركز الوصف فيها على حاسة البصر نسبة 47% تقريبا من خمريات أبي نواس.
- 30- أبو نواس، ديوان الحمريات، ب: 6، ص: 29.
- 31- تمثل الأبيات التي تركز الوصف فيها على حاسة الشم نسبة 23% تقريبا من خمريات أبي نواس.
- 32- أبو نواس، المصدر نفسه، ب: 5، ص: 229.
- 33- أبو نواس، المصدر نفسه، ب: 4، ص: 341.
- 34- تحتل حاسة الذوق المرتبة الثالثة من حيث ديوان الحمريات بعد حاستي البصر والشم. وقد توافرت ببسيطة 17% تقريبا.
- 35- أبو نواس، ديوان الحمريات، ب: 4، ص: 175.
- 36- أبو نواس، المصدر نفسه، ب: 4، ص: 252.
- 37- توافرت ببسيطة 10% تقريبا في خمريات أبي نواس.
- 38- تمثل نسبة توافرها من خمريات أبي نواس 3% تقريبا.



- 38— أبو نواس، المصدر نفسه، ج 2، ص 335.
40— أبو نواس، المصدر نفسه، ج 4، ص 123، انظر كذلك: ج 7، ص 61.
42— أبو نواس، المصدر نفسه، ج 18، ص 32.
44— أبو نواس، المصدر نفسه، ج 7، ص 29، وانظر كذلك: ج 1، ص 64.
45— ونحن بهذه العبارة نترجم عبارة Une fictioncon fedante لـ Jean Michel Adam
انظر: 36، p. Le Grand Atlas des littératures، ج 11، ص 114.
47— أبو نواس، المصدر نفسه، ج 11، ص 114.
50— الدسكاس: منزل الأعاج، يكون فيها الشرب واللعاب.
52— المصنغ: شيء يتخذ من الشحاس، يصوب أحدهما على الآخر وأما تأنيدها فيصير بها.
53— المزهر: العود يضرب به.
55— ونحن بهذه العبارة نترجم عبارة La description organisatrice focalisee Hamon (Philippe), Qu' est ce qu' une description? . Op. cit. p.484، انظر: 484، p. La description explicative focalisatrice.
56— ونحن بهذه العبارة نترجم عبارة La description explicative focalisatrice.
57— النيام، الغيب.
58— الرنق: الكدورة.
60— الفانص، المصاغ.
61— صمغ جمع، مفردة صديغ والصديغ: ثوب ليس تحت الذرع.
63— ونحن بهذه العبارة نترجم عبارة Une fontioncon fedante لـ Jean Michel Adam
انظر: 36، p. Le Grand Atlas des littératures.
64— يعني بالوحدة العضوية، وحدة الموضوع وحدة الشاعر التي يثيرها "الأما" وحدة القصيدة هي وحدة حال نفسية. انظر دحض Richeur, Paul, La métaphore vive, ed. du seuil, Paris, 1975, p. 285.
65— السحاح: الأسود، المقصود هنا الغيب الأسود.
66— صفا: راجع صفا.
67— النيام، الغيب والنكس.
69— أبو نواس المصدر نفسه ج 1، ص 114، 115، 167، 165.

المصادر والمراجع

I المصادر

— أبو نواس، الديوان،

— تحقيق أحمد عبد الحميد، لبنان، بيروت، دار العربي، 1984

— تحقيق اسكنو آصاف، مصر، القاهرة، دار العرب للبيئاني، د. ت

— شرح علي فاعور، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 2، 1987.

— أبو نواس، ديوان الشعر، تحقيق علي نجيب عطوي، لبنان، بيروت، دار مكتبة الهلال، ط 2، 1986

— أبو نواس، النصوص المعرمة، تحقيق جمال حمدة، لندن، دار الريس للكتب والنشر، ط 3، 1994

II المراجع

1— المراجع:

— بحدوي (حسن)، نية الشكل الروائي، لبنان، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1990

— باحتين (ميخائيل)، شعوية دستوبفسكي، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي، مراجعة الدكتورة حياة شواربة، بغداد، دار الشؤون الثقافية

العامة/ المغرب، دار توبقال، 1986

— جرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تحقيق أحمد مصطفى المرافي، مطبعة الاستقامة، 1948

— ابن جعفر (شامة)، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مصر، 1962

— ابن رشيقي، المعدة في محاسن الشعر وأدائه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، لبنان، بيروت، دار صادر، د. ت

— صمود (حمادي)، في مقرونة لشعر الحديث، انظر: مجلة "علامات"، العدد 22، المجلد 6، ديسمبر 1996.

— صديقي (عبد الرحمن)، ألحان الحان، مصر، ط 2، دار المعارف، 1975

— الطرابلسي (محمد الهادي)،

— تحاليل أصوبية، تونس، دار الجنوب للنشر، 1992

— خصائص الأسلوب في المشققات، تونس، منشورات الجامعة التونسية، ط 1، المطبعة الرسمية، 1981

— طابيس (الرسول)، فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمن مدوي، لبنان، بيروت، دار الثقافة، د. ت

— العمري (محمد)، هل يمكن أن يوجد حجاج بلاغي مجلة "علامات"، العدد 22، مجلد 6، ديسمبر 1996

— قاسم (سيزا)، بناء الرواية، دراسة مقارنة ثلاثية حسب محفوظ، مصر الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984

- ابن الملقح (عبد الله)، كلية ودمنة منشورات دار مكتبة الحياة، لبنان، بيروت، 1965
 - ابن منظور، لسان العرب، لبنان، بيروت، دار صادر، د.ت

المراجع الأجنبية :

- Adam (Jean Michel),
 - Le récit, P.U.F. coll. Que sais-je? 1984.
 - Article "Description", in le Grand Atlas des littératures, France, S.A. 1990.
 - Adam (J.M.) et petit Jean (A), avec la collaboration de F. (Revaz), Le texte descriptif (poétique historique et linguistique textuelle), Paris, Nathan, 1989.
 - Bal (Mieke), Narratologie (Essais sur la signatifications narrative dans quatre romans modernes), Paris Ed. Klincksieck, 1977.
 - Bessonnat (Daniel), Paroles de personnages : problèmes, activités d'apprentissage, in Revue "Pratiques" n°65, Mars 1990.
 - Ducrot (O.), Todorov (T.), Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972.
 - Genette (Gérard),
 - Frontière du récit, in l'analyse structurale du récit, communication 8/1966, coll. Points, Éd. Seuil, 1981.
 - Palimpsestes (La littérature au second degré), Éd. Seuil, 1982.
 - Figures III, coll. Poétique, Paris, 1972
 - Hamon (Philippe),
 - Qu'est ce qu'une description ? in Poétique, n° 12, 1972
 - Introduction à l'analyse du descriptif, Hachette, Paris, 1981
 - Jacques (Francis), Dialogiques Recherches logiques sur le dialogue, Paris, P. U. F. 1979.
 - Perelman (Ch.), Olbrechts - Tyteka, La nouvelle rhétorique, traité de l'argumentation, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1988
 - Rebout (olivier), La rhétorique, Paris, P. U. F. 1985.
 - Ricardou (Jean),
 - Le nouveau roman, Éd. Seuil, Paris, 1973.
 - Nouveaux problèmes du roman, Éd. Seuil, Paris, 1978.
 - Ricœur (Paul), La métaphore vive, Éd. Seuil, Paris, 1975
 - Robbe - Grillet (Alain), Pour un nouveau roman, Gallimard Coll. Idées, Paris, 1972
 - Tindal (William York), The literary symbol, Blomington : Indiana University Press, 1955.

الإضحاك والسخرية في أدب المذكرات من خلال مذكرات بيرم التونسي

منصور قيسومة

بالمقارنة، إذ تعود جل حالات السخرية ومواضعاتها إلى معنى من معاني تلك الأفعال التي سنشهد دلالاتها المحارية والرمزية تطوّرات لا تكاد نعد، إذ هي تختلف في جوهرها باختلاف محالات استعمالها، وباختلاف الأساليب الفنية المولّفة لها.

وبذلك نصبح "السخرية" أداة من أدوات الخطاب الأدبي، سواء كان ذلك في القهيم أم الحديث. وقديما استعملت السخرية أسلوبا من أساليب المعرفة، وبالأخص الاستدراج إلى المعرفة. بمعنى الاستدراج إلى التذكّر.

لكن السخرية بمعنى الطهارة. كما معنى الإشكال، لها علاقات شتى بفنّ الإضحاك، على أنه يصعب حقاً وبطرق علمية واضحة تحديد ذلك الفنّ، فالسخرية ترتبط بالفكاهة عموماً، غير أنّها تختلف عنها في المقصد، إذ تتجاوز مجرد الإضحاك والتسلية إلى التقييم والتعبير، والتحقيق، لإشباع غريزة من الغرائز، أو للإفصاح عن ميل من الميولات أو للإيحاء بمعنى من المعاني، أو بعاطفة خفية، أو بشعور أو مركّب دفين. وقد يجمع الموقف الساخر بين الموقف التراخيدي والموقف الكوميدي.

فقد تهدف السخرية إلى الإضحاك، وقد يكون مقاصد الإضحاك السخرية، وإنهما ليشتركان، ويتعلقان في المواضيع وفي جملة من الأسباب الخفية، التي قد تتظاهر بالبراءة وماهي بالبريئة، ولتراوحهما بين المعلن والخفي جملة من الأساليب التعبيرية، التي قد تلبس بمواضع الخطاب، وتؤثر تأثيراً عميقاً في تغاير اللغة. وقد تتبنى السخرية على نوع من التطابق العكسي بين المعلن والمخفي، أو بين ظاهر الخطاب وباطنه

وهو ما يطلع المقال بخصائص المقام، أو ما يجعل الخطاب الواحد متعدداً بتعدد مقامه. وللضحك والسخرية باعتبارهما من وسائل الهزل علاقات متعددة بالجدّ فقد يمزجان بين الجدّ والهزل، وقد يكونان الأسلوب، أو الدرب الموصل إليه، على أن الهزل هو خصيصة من خصائص الإنسان الأولى، أو هو مقوم من

إن مادة (س-خ-ر) كما تشرحها، وتحللها

وتتمثل لها المعاجم العربية، وغير العربية، لمادة غنية، متعددة المعاني، مختلفة الدلالات والمرجعيات والمقاصد والأهداف. فقد أكتت المعاجم القديمة، بما في ذلك "لسان العرب" لابن منظور على الأزواجية الدلالية بالنسبة إلى الجذر اللغوي، وقد ارتبطت السخرية بالتسخير و"الهزء"، على أنّها نضيف إلى تلك المعاني تقلب المادة في كل وجوهها وإمكاناتها، مثل "خسر" و"رسخ" و"رخس" و"خرس" علناً نفكر في ما يكمن من علاقات ظاهرة وأخرى خفية بين تلك الأفعال التي قد تبدو متباينة في الظاهر وماهي

عابث يتخذ الإنسان لدرء تلك الشعاته ودرء تلك السخرية. وإذاك يكتسب الإضحك معاني متشابهة، سوداوية، تشي أولا وأساسا بما يختمر في الذات من شقاء ومعاناة ومأساة.

لكن هل تتدخل السخرية في تشكّل كتابة المذكرات سواء بمعنى المقوم، أو بمعنى الظاهرة الفنية؟ أم بمعنى الدافع المفسّر لموقف من المواقف يتخذها الكاتب بالنسبة إلى نفسه أو إلى عصر، للتعبير عن عدم الرضى بالمنزلة، أو للتعبير عما يسود ذلك العصر من انخرام وفوضى.

يرى بول فولين أن كلمة "مذكرات" كلمة فضفاضة، إذ تتقاطع فيها أجناس أدبية مختلفة، وبالأحرى أشكال متنوعة ومتعددة من أشكال الكتابة قد تكون محملة بما لا يخص من المعاني والدلالات والعواطف والانطباعات. وبالأحرى فهي تتوسل بوسائل فنية شتى، قد تكون السخرية من أهمها وأوكدّها، بما أنها تفسح المجال واسعاً للظهور مواقف الذات الكاتبة من نفسها ومن الآخر، ومن الأنا والآخر، ولأنها كذلك تجعل من النصّ المنجز مجرد تلمحة، لإعادة بناء وفق المراتب التأويلية المتعددة، وإعادة كتابته، فإذا به نصّ قد لا يستقيم إلا بعد الإعادة. وإنا لنذهب إلى أن السخرية تكون أجدى وأعمق من المذكرات منها في السيرة الذاتية وبعض المواقف الساخرة بينما تقصّصها صميمية الاعترافات، ويجفوها صدق تسجيل اليوميات

وقد تطلّ السخرية في مختلف معانيها الترفيحية والتهكمية والهجائية، حتى اللادعة منها مضمون المذكرات باعتبار المشاهد والمواقف التي تصوّرُها وتعبر عنها، كما يمكن أن تطلّ شكلها، أو أشكال الكتابة الفنية فيها وقد تكون بمثابة التعاليق بين الشكل والمضمون، فهي ولئن كانت ترفه عن القارئ في مضامينها، فهي تشكّل استراحة فنية بالنسبة إلى مضمون القصة، وإلى أشكال الكتابة التي يتوخاها المؤلف. وهي في الآن ذاته تباعد بين المشاغل لتضمن تنوعها ثمّ تتيح فرصة يجدد فيها المؤلف تاماً بتبعاده عن نصّه وتصله منه، ثمّ لإعادة التحفّز والتأهب لتسجيل الوقائع والأحداث ثانية. وقد تفرّق بعض مشاهد المذكرات في الحميمية حتى أنها تنتهي بالتطور الساخر، تبلوراً طبعياً.

فكان سخرية الذات الكاتبة من نفسها تخفف عنها

مقومات إنسانيته (1) وإنّه ليلتبس بمختلف وسائله التعبيرية، بما في ذلك الفنّ والأدب عموماً.

لكن رغم العلاقات التفاعلية المتعددة بين الضحك والسخرية، فإنّ درجتهما قد تختلف باختلاف مقام توظيفهما. وقد كان العلماء الألمان في القرن التاسع عشر يفضلون الضحك على الساتيرية، (الهزاء) لأنّه في نظرهم أرفع وأسمى. وقد تتوسل السخرية بالهزاء وقد تعتزج بالتهكم الذي يبني ويبني له للنيل من الخصم. إلا أن ذلك لا يمنع من استعمال ذلك المصطلح إلى جانب مختلف المصطلحات الأدبية لاستخدامه ضمن الوسائل والأساليب الفنية، التي لا تقف عند مدلولاتها الأولى وإنّما تتجاوزها إلى أبعاد جمالية، قد تبدو في الظاهر مناقضة لتلك الوسائل والأساليب.

فقلّما يخلو مجال من المجالات الفنية والأدبية من الإضحك والسخرية، وقد ارتبط الأدب في أصله وجذوره، وفي مختلف أجناسه على تنوعاتها وتفرعاتها بالمزج بين الجدّ والهزل إذ المقصود من كل أدب، أولاً وأساساً، التسلية ثم الدروس أو العبرة، رغم ما يمكن أن يحدث بينهما من تراوح وأولوية. لكن قد لا يتبادر إلى الأذهان ما قد يشتمل عليه أدب المذكرات من مقومات وخصائص ومفاهيم تتوسل بالإضحك والسخرية لكي تتوصل إلى مقاصدها التليغية.

وقد يبدو الهزل بعيداً كل البعد عن المذكرات الأدبية بل مجافياً لها لما قد توصي به من جدّ وواقعية في نقل الأحداث والأخبار أو الوقائع، سواء تلك التي تسجلها الذات لتشهد على نفسها أو تلك التي تسجلها لتشهد على الآخر والعصر.

فالمذكرات تحاول التاريخ، أو تسجيل فترة زمنية تحتل منزلة مرموقة في حياة الإنسان إما لتفردّها بما وقع فيها، وإما لحميميتها بالنسبة إلى الذات الكاتبة، وإما لأنّ الكاتب يخاف عليها من النسيان والإندثار والتلاشي، ومن وطأة الزمن، وإذاك تصبح الكتابة مغالية للزمن، وصراعاً متواصلاً ضد النسيان.

وقد يكون للإضحك والسخرية علاقة أو جملة من العلاقات بذلك الصراع الذي قد يتخذ بعداً وجودياً مطبوعاً بنوع من المأساوية ومغالية الفراغ والفناء. فنقلب السخرية إذك إلى شماته القدر وإلى "عبث" أو موقف

كالخلفية الاجتماعية أو السياسية أو الفكرية، أو الثقافية. وهي إذا ما ربطناها بالبنية السردية في "المذكرات"، ارتبعت بالراوي وبمختلف نواياه ومقاصده، وبالمرئى له، وبإثارته وتحريضه، ويتوجبه تأويله وجهة خاصة، وبنية الزمن السردى لكسره والتصرف فيه تصرفاً فنياً، وبالشخصيات، ويتنوع طرق رسمها والتفنن في مواضع حضورها، وبإثراء الأساليب السردية.

وإنه لمن اللافت الإنتباه أن تختزل السخرية كل تلك القضايا والإشكالات في كتابة المذكرات، كما في مذكرات محمود بيرم التونسي: "مذكرات المنفى" و"مذكرات مرسيلية" و"مذكرات بلريس".

أما مذكرات المنفى فتبدأ بنوع من السخرية الذكية، التي توجي بمواضع تلك المذكرات، بالظروف الحافة بكتبتها، وهي الظروف السياسية التي أدت إلى نفي صاحبها من مصر في أوت 1919.

يقول بيرم في افتتاحية نصه: "وجدت تذكرة السفر التي صيرفها لي أقنصل فرنسا في الإستاندنة من تذاكر الدرجة الرابعة التي تنكرم بها الحكومات للمسافرين على حسابها(ص 9) وفي تلك القول سخرية من الحكومة الإنكليزية التي كانت تستعمر مصر في تلك الفترة، ولكن وفي الآن ذاته سخرية من الحكومة الفرنسية في تلك الفترة. وهي التي كانت قد تدخلت لحمايته، على أنها لا تنكرم عليه إلا بالدرجة الرابعة. وتؤكد الظاهرة وتعمق لدى بيرم بالمرج في نصه بين القصصى والعامة، وكان المقوم الأول للسخرية لا بد من أن يكون مضمناً لروح الشعوب ودلا عليها. وهو يمزج في ذلك بين السخرية المعصرية، والسورية اللبنانية، والسخرية التونسية، وهو لعمري بذلك المزج يعبر عن خاصية في الكتابة، فلما نجد لها مثيلاً في الأدب العربي الحديث.

على أن الموقف الساخر لديه، إنما يزيد في حدته وتوتره بمحاولة التقاذ إلى الواقع الذي قد يكون أغرب في تناقضاته من الخيال الأدبي.

بل قد تعبّر السخرية في اقتصاب وكثافة من قضية من القضايا الأساسية والخطيرة في المجتمع كقضية حرية المرأة دون أن يسقط الكاتب في الوعظ والوعظية، أو في الخطاب البياني، أو في العبر المألوقة التي تشهدنا في الخطاب الإصلاحى، والسخرية بذلك تفتح آفاقاً رحبة

وطأة الأجواء والمواقف القائمة كما تخفف عنها وطأة الكتابة في آن. وقد تنضات إلى مختلف تلك الوظائف، وظيفة القناع الأدبي أو القناع الإيديولوجي إذا ما أراد الترميز والمخادعة والمراوغة، لإخفاء موقف من المواقف أو للتظاهر بعكسه. لكن رغم كل تلك الوظائف، ورغم المنزلة التي تتبوّأها السخرية في المذكرات، فهي لا ترتقي إلى مستوى "المقوم" أو الشرط في كتابتها.

على أن الحرص على احترام الجدول الزمني للعقادي خاصة إذا كان يوماً بيوم، قد يورث عملية التدوين نوعاً من الرتابة تستدعي بدورها جملة من الأساليب التي نجد ضمنها الإضحاك والسخرية، ونكتشف تلك السخرية خاصة سخرية الذات الكاتبة من نفسها عن ازدواجية تلك الذات، التي بالإضافة إلى اضطلاعها بدور الكاتب تتقمص دور القارئ أو المخاطب، فلنلق إذا إن الإضحاك والسخرية يرتبطان أولاً وأساساً بظروف الكتابة في المذكرات ثم إنهما يتناولان في الخطاب تغيير بعض مقصده، أو على الأقل تظاهراً بتغيير تلك المقاصد، خاصة أن المذكرات الأدبية تجمع بين أجناس فنية شتى تتصل بسلاسلها من جهة، وتطرح جملة من القضايا والمجاور قصد التأمل والتفكير والإعتبار من جهة ثانية، دون التخلي عن هاجس البرهنة على المقدرة الأدبية، وهاجس التهوير والدفاع عن النفس أقصد تخلياً أو تصحيح ما راج حول الذات الكاتبة، كما أن خروج المذكرات عن الكتابة الأجنبية الأموزجية، إذ لا تستند تلك الكتابة إلى خطة واضحة مسبقة، يفسح المجال لصاحبها لاسترفاد الأساليب الأدبية والفنية التي توافق مشغله، وموقفه، وموضوع كتابته.

وقد يدل الإضحاك والسخرية على جرأة خاصة في الكتابة، وعلى حبكة وتمرس بها، وعلى دهاء في التفكير والتعبير، وفي اتّخاذ الحيلة الإبداعية لتبليغ الفكرة والإقناع بها. وهي في واقع الأمر ترتبط بمنزلة الفرد وجمعى إحساسه بقضايا مجتمعه أو بانحطاط الذات الإنسانية، وبمعاناتها.

وقد ترتبط السخرية بنوع من القلق المضموني والفني في المذكرات لتدل على "حيرة" في انتقاء الأحداث التي منها تتكون محطات تلك المذكرات وحلقاتها، وفي مسابرة شكل من الأشكال الفنية المتبعة. وقد تكون بذلك من الدوافع الظاهرة أو الخفية وقد تستند إلى خلفيات شتى

مختلفة ومتعددة مثل المذكرات والشعر، والمسرح، والمقامة، والنقد، وبالأخص الصحافة، وقد اشتهر فيها بالجرأة وبدقة الملاحظة. بل إن المشهد الأدبي لديه كثيرا ما يفصح عن خصائصه المسرحية الساخرة، والضحكة. وتتساقط تلك المشاهد في مذكراته تساقا لافتا ومغريا. وإننا لا نكتفي من تلك المشاهد، بمشهد أم نصر وهي تنهيك للموع الذي كنا قد أشرنا إليه - كانت أم نصر قد اندست تحت الغطاء الخفيف مولية ظهرها بتفاصيله للناظرين، فرفع أبو نصر بقية الغطاء، وامتد خلفها وهو موقن بأن الركاب عملوا بنصيحته، وكنت أنا وجورج قرييين من هذا المشهد وكلانا متسلق على ظهره فوق مصطبة أعلى من فواش أم نصر. وقد غمرتني توبة من الضحك، وأنا أشاهد الركاب الذين انتهجت أنظارهم جميعا للغراش الأنيق، وكيف يحاول كل منهم إخفاء اهتمامه بما يجري، ورفع أبو نصر رأسه عندما توالى ضحكنا المكتومة أنا وجورج. فلما تقابل نظري بظفره كاتب أحشائي تنمق من الضحك فاستلقت على وجهي لأظهر مظهر الذي أخذه القىء وأغمضت عيني نهائيا⁽⁴⁾. كما استخدم بيرم التونسي السخرية في مقارنته بين الشرق والغرب، أو في نقده للشرق من خلال نقده للغرب، أو العكس بالعكس، أولا لأن تلك الطريقة تجنيه التكرار كما تجنيه المواقف العادية والمعتادة التي الغناها في تلك المقارنة. وإنه أليح في مقارنته على بعض الشعراء وبعض الرموز التي تحتل الفكرة أو القضية المطروحة، كما تحتل موقف الإنسان في الشرق وفي الغرب. وهو يبدخ في تلك المقارنة العديد من الأفكار المسبقة والمغلوطات التي يحملها الشرقي عن الغرب كأن يتخيل الشرقي أن مثله العليا هي مثل كونية ثابتة، أو كأن يتخيل أن المرأة الغربية هي امرأة لرستقراطية ذات صورة متخفية. يقول: "المرأة الطويلة البيضاء الممتلئة الجسم الثقيلة الرذات كانت المثل الأعلى للجمال عند الشرقيين، وأحسب أن هذا الاختيار سيبقى على مر الدهور. فالأحياء الواقعة في قسم الميناء أحياء قديمة ذات شوارع مرتقعة ومنخفضة وميادين مشوهة بمبانيها وأهلها الفقراء أو أولئك الفقراء مئات من البائعات من سمكة وبقاله وهاكهاينة وخضرية تكفي الواحدة منهن لشدهن ذلك العدة الشرقي الذي يقيس الرذات بالعنتر والوجه بالشير"⁽⁵⁾.

للتأويل والتأمل في تلك القضايا وفي مختلف روايتها. يقول: لاحظت أن بين المهاجرين عدة قنيتات تقطع كل منهن هذه السقرة الطويلة بمقدورها. فسالت إحداهن، أو أجملهن: كيف لا تخشى السفر وحدها، فأجابتي: - "الناس ما ياكلو الناس. وهو زعم كاتب". وبذلك يفتتح الخطاب على أكثر من قراءة وموقف، كل قراءة إنما تعمق النص وتثريه، وتجعل القارئ يستخلص العبرة من ذاته، ولا من ذات الكاتب.

ولقد ربط محمود بيرم التونسي السخرية في مذكراته بعدة قضايا إنسانية ترتبط بعصره وتؤرخ لبعض أحداثه الكبرى، مثل هجرة الشوام التي كانت لدوافع سياسية مثل التثبط لأسباب دينية، ولدوافع اقتصادية ومالية بمعنى البحث عن الرزق. وهو لم يبق عند إثارة مسألة الهجرة، وإنما تعداها إلى تحليل وضعية المهاجر، بالتأويل إلى مسائل خطيرة لا تزال منذ تلك الفترة تطرح إلى اليوم مثل مسألة الغربة والعزلة، ومسألة بحث المهاجر عن العمل، واحتقار الأجنبي، والكره الذي يضره أهل البلد الأجنبي ويحاول بيرم التونسي في "مذكراته" أن يراوح بين مقصدية السخرية ومشهدياتها، وهو في الواقع يسخر السخرية المشهدية للسخرية المقصدية، وهو يعتمد في تلك السخرية المشهدية رؤية ثابتة تستغل المشهد ووصفه لتجاوز مختلف غايات الوصف إلى توظيفها توظيفا منضجكا تضمنه الفطنة والذكاء والحق في الكتابة. يقول في نص "20 أوت" من مذكرات المنفى: "والساعة أخبرني "جورج" أن أحد البحارة الصينيين أعجبته أم نصر زوجة الرئيس فنزل إليها في نحو الساعة العاشرة صباحا إلى العنبر الأسفل حيث تقيم مع والدته في حراسة الأمتعة ومعه دجاجة ناضجة يخفيها تحت فوطته، قدّمها إليها وهو يثا في بكلمات غير مفهومة، فلم ترفض أم نصر هدية البحار! واقترح جورج أن تتسلى هذه الليلة بمراقبة الصيني ومعرفة ما عسى أن يفعله بعد تقديم الدجاجة"⁽³⁾.

ويهتم بيرم التونسي بإخراج المشاهد للسخرية إخراجا مسرحيا، يدلّ أولا على إلمامه بالعديد من الخصوصيات المسرحية، وهو الذي عرف بالإضافة إلى شهرته الفارقة في الزجل، بميله إلى المسرح، وهو الذي كتب في مجالات

فكره. وبذلك تقلب السخرية الأدوار والوظائف في الكتابة، وفي الآن ذاته يجنب الكاتب الاضطلاع بأدوار نقدية تقليدية.

ثم إن السخرية لدى بيرم تخفف من حدة التوتر بقلب الموقف الجدي والدرامي إلى موقف هزلي، وبالربط بين المتناقضات على مستوى الموجهية، كان يقسم الفنى الشامى المتفرب بـراس الإله وشارب الإله، ليذهبن إلى بيروت لقتل الجنرال غورو المستعمر.

وتبلغ السخرية من عقلية الشرقي لدى بيرم حد "الإشفاق" عليه من وهمه وتوهمات، وتخلف معايبه ومقاييسه المحكومة بموروث بال قد تجاوزته الأحداث والتغيرات، كما تجاوزه العصر. فالشرقي يشفق على النسوة الفرنسيات من تصرف القدر الذي يرمي بهن في الأسواق القذرة، متهما أهل مرسيليا بالجفاء وقلة الذوق لأنهم لم يعرفوا لهن قدراً (6) على أن السخرية هنا تفيد أن ذلك الشرقي هو أولى بالشفقة لضيق تصوراتِه وانغلاق



الإحالات :

- (1) انظر نعمان محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ج.أ.، القاهرة، 1978، ص 10.
- (2) م.س.ه.ن.
- (3) التونسي، مذكرات المنقلى، ص. 17.
- (4) مذكرات المنقلى ص. 18.
- (5) المصدر السابق، ص. 23.
- (6) المصدر السابق، ص. 23.

جماهيرية نزار: ما الشعر؟ (مسألة نقدية)

رمضان فتحي الشابي

والتطورات التي أدت إلى شايين وجهات النظر وتحكمت في مسار الشعر ونقده ونسباً موعم إن ما تقدمه من خلال هذه الصفحات نظرة نهائية في المسألة وإنما هو محاولة في التساؤل حول القضية وله من له شغف بالأدب وعشق خاص للشعر

إن اختلاف الأرواش في عدد العيقات مثلا أو في ترتيبها (1) أو هي انتقاء البصوص بين الأصمعيات و المفصلات أو في تنزيل الشعراء في كتب الطبقات بين صفقات ابن سلام وطبقات ابن قتيبة (2) هو دليل قديم على عدم وجود مفهوم موحد للشعر بل على عدم وجود مقياس موحد يمكن من رفع الاختلافات في الأحكام التي سلطت على النصوص. وستوضح هذا الاختلاف شيئا فشيئا عندما ينشأ نهج جديد في تناول الشعر بالدراسة تمثل أساسا في المقارنة بين إنتاج شعري وإنتاج آخر على نحو ما فعل الأمدي في موازنته بين المحترى وأبي تمام

وإذا ما دققنا النظر في موطن الخلاف فإننا نجد يمكن في ثنائية تظل تحاصر الناقد والشاعر على السواء وهي ثنائية الإتياع والإبداع (3) التي مثلت جوهر السؤال هل إن الشعر أتباع لسنة وتقيد بشرائط تقوم عليها العملية الشعرية؟ أم أنه خروج وتحلل من كل قيد من شأنه أن يكبل الدات المنتجة للقول الشعري؟ فاصل القضية في "الموازنة" - وإن كان صاحبها لا يصرح به بل يعود إلى إخفاؤه - هو المفصلة بين المحترى وأبي تمام باعتبار أن الأول "ما فارق عمود الشعر" وأن الثاني أحدث ثورة في مستوى الصورة الشعرية بعدم التزامه الإقحام وتخليه عن مبدأ "صحة المعنى وشرفه" فدخل في المحال حتى قيل إنه يميل إلى الصناعة الشعرية المتكلفة وإن كل تكلف لدى القدامى إنما هو هدم لمبدأ أصيل ألا وهو مبدأ الصدق (4) وليس المقصود بالصدق هنا الصدق الأخلاقي وإنما هو الصدق التعبيري أو التخيلي عند محاولة رسم صورة ما أو توظيف معنى ما في سياق شعري ما. أي في القدرة على مطابقة تلك الصورة أو تلك المعنى القصد



لعل السؤال الذي يظل أكثر إخراجا بل ربما

الأكثر إزعاجا بالنسبة إلى العرب اليوم، شعراء كانوا أو نقادا أو منظرين، هو سؤال ما الشعر؟ ذلك أننا لا نكاد نظفر برؤية متماسكة تقضي إلى وضع حد جامع مانع لمفهوم الشعر تنقضي بمقتضاه فوضى الآراء حول قضية الحداثة الشعرية تصورات وإنجازات، بشكل يجعل النقد علما دقيقا موضوعيا أو على الأقل يقرب من الموضوعية على غرار العلوم الإنسانية الأخرى، ونحن لا يمكن أن نفهم هذه الفوضى ما لم نعد إلى بدايات النقد العربي نسائل النصوص ونحاول إدراك المفاهيم

الحق والقدرة على تجويد العبارة فالذي يجعل الشاعر شاعرا، إنما هو النص الشعري وحده. ولهذا سيصرف النقاد نظروهم إلى استنباط معايير استنادا إليها يحكم للشاعر أو عليه. لقد أصبح الشاعر مطالبا بإعلاء الروية في إنتاج القول إن عليه أن يتقنه ويهذبه (7) وفق شروط ستطور مع النقد إلى أن تكتمل الرؤية فيذهب العلماء شاوا بعيدا في التنظير انطلاقا من ثقافتهم وانتماؤاتهم الاجتماعية والإيديولوجية. فلم يقصروا النظر في النصوص بالإنكفاء على مقياس الطبع فحسب وإنما بحثوا في مدى إتقان صناعة النص باعتباره رسالة من باث إلى متقبل. وحينئذ يجوز لنا أن نقول إن النظر في الشعر لم يعد يعتمد على ما هو طبيعي انطباعي وإنما صار ينطلق مما هو ثقافي اجتماعي أو مما هو وليد المجتمع باعتبار أن الثقافة هي الأخرى وليدة المجتمع. والنص إذن هو الصورة الجسمانية ضيقا واتساعا لمختلف أنماط العلاقات الاجتماعية والفكرية والقيمية.

يفضي بنا كل هذا إلى أن شعرية النص قد كانت جدلا أو تاريخا بين مفهومي الطبع والصنع أي بين الذات التي تتلمس من القيود والمعايير نحو الحرية الإبداعية، والثقافة التي تعلمي على الذات أن تتبع ما اتفق عليه من سنن في التواصل بين الشاعر وجمهوره، فيتطور أساليب صناعة النص صار الشاعر يتعد إن قليلا وإن كثيرا عن معاناته الداخلية وعما يعيشه الجماعة خاصة عندما توسع المجتمع الإسلامي وانتشرت أشكال التمدن فيه بما تطلبت من بني لا غنى لأي مجتمع عنها كالسلطة والدين واللغة. وبات الشاعر بذلك ملتزما أكثر باحترام تلك البنى التي تؤسس ثقافة عصره. ولعل هذا ما يفسر تأنيق الشعراء في العبارة خاصة أن النص قد أصبح خاضعا للدين وللبلابل ولو نسبيا. وقد تجسد ذلك الخضوع في المدحة أساسا التي أكدت حصر الإبداع في إطار سنن معلومة. وإذا كانت ذات الشاعر حاضرة في النص الشعري في بداية عهد المدحة فإنها بدأت تتراجع أمام الآخر (المدح/القيم الجماعية) تراجعها واضحا عندما يتمحض المدح للنكسب والإرتزاق. ذلك أن السلطة المجتمعية قد تحولت إلى سلطة فنية. شعرية كرسط طريقة الإتيان الذي أصبح في عصور الإحتماط تقليدا جافا نظرا إلى طغيان القوالب الفنية على الطامة الشعرية التي تمتلكها الذات مما أدى إلى تدهور

مطابقة صحيحة لا يشغل منطق تركيبها عند محاكمتها بالقياس إلى الواقع الموضوعي الذي يعيش فيه الشاعر والمتلقي على السواء. والخروج عن هذا المبدأ يعتبر دخولا في المجال وهو المعنى الناتج عن الصورة الشعرية بعيدا عن واقع لا يثيره ولا يفعل فيه. وهو أمر حمل النقاد على تتبع سقطات أبي تمام ومن سايده في ذلك والسبب نفسه نجد الآمدي في "الموازنة" ينتصر ولو بشكل خفي للبحر الذي كان يقول الشعر على السجية وعلى الطبع مثلما درج الأوائل على نظم الشعر.

وحيث أن المقابلة بين القديم والجديد هي مقابلة بين أصيل ومحدث أو صادق /كاذب أو مطبوع / مصنوع. ونحن نعتز على أصول هذه الثنائية في كثير من التعليقات على الأشعار لدى الجاهليين. فلقد مر المسيب ابن علس بمجلس بني قيس فاستنشدوه فأنشدهم:

"ألا انعم صباحا أيها الربيع واسلم

نحيبك عن شحطار إن لم تكلم"

فلما بلغ قوله :

"وقد اتناسى الهم عند احتضاره

بناج عليه الصيعرية مكدم"

رد عليه طرفة بقوله : استنوق الجمل (5) أي صار نافذة لأن الصيعرية صفة لا تكون في عنق البعير. فهذا قول غير صادق، لأنه غير مأثور لا يحكي الصورة التي ألفها العربي في حياته. فالمقابل لا يجد المعنى الذي يشد سمعه وقلبه فلا يشعره بمعاناته في الواقع الذي يعيش فيه أو كما يتوقع أن تكون عليه صورة الواقع. ولهذا يمكن أن نقول إن مصطلح "الطبع" نتيجة معقولة لمثل هذا التفكير الذي سيظل فاعلا في أثمان النقاد والشعراء اللاحقين فما قولهم عن جوير والفردق - هذا ينحت من صخر وذاك يعرف من بحر - إلا تصديقا للفكرة نفسها التي ستظهر آثارها غلب ظهور كتاب قدامة "نقد الشعر" حينما حاول السيوطي أن يقابل مقاييس قدامة النظرية في صناعة الشعر بالرفض وذلك في كتابه "صون المنطق والكلام من علم المنطق والكلام". ونفس الكلام ينطبق على ضياء الدين بن الأثير عندما نظر لإقامة بيان عربي يبتعد عن آثار العقل والمنطق والصناعة (6). بيد أنه يتقدم الزمن أصبح مفهوم "الصنع" مفهوما ذا صفة إيجابية لأنه صار يدل على معنى

تناقض هاتين الشخصيتين في الخلفيات وفي المنطلقات الفكرية التي تحكمها

لقد أصبح النص نوعا من البحث عن المعنى في رحاب الميتافيزيقا وأضحى الشاعر يكتسي بعباءة الفيلسوف المتأمل في خفايا الوجود ولعل المغارقة بين الشاعر وجمهوره قد وقعت في هذا المستوى من التحولات.

ولم يعد يجزؤ على اقتحام نصوص الحداثة سوى بعض الخاصة أو خاصة الخاصة من المثقفين حتى كان العمل الشعري قد انتهى وانفض المتقبل العام لما يشتمل عليه من كثافة المعاني التي تسنح بتعدد القراءات حتى أنك قد تجد للنص الواحد تأويل كثيرة قد تكون أحيانا مختلفة إلى حد التناقض. ذلك أن صيغ "التسكّل" التي انتهت إليها الكتابة قد أسست لمقولة "التدلال" في مستوى القراءة والتقبل عامة. وهكذا صارت الثورة على كل ما هو قديم في المعنى ثورة على شكل التعبير الذي حدده السلف فأصبحتنا نتحدث عن القصيدة النثرية والقصيدة المسرحية... وما ينبع ذلك من تقنيات مختلفة كاستعمال الأسطورة والرمز ولغبة المزيّا والأشكال الهندسية... إلخ، حتى كان النص الشعري صار ينقل من كل تعديد وتعريف شكلي ومضموني خاصة أنه لم يعد هناك اعتبارا لنشائية شكل / مضمون بعد الثورة الفكرية والمنهجية التي أحدثتها اللسانيات.

لقد صار الشعر مفهوما لا مفهوم له.

إن كل ما سبق يجزؤنا إلى طرح الأسئلة التالية.

ما هو الفرق بين الشعر وبقيّة الأجناس الأدبية الأخرى؟

ما الفرق بين الأدب والفلسفة؟

ما هي علاقة الشاعر بالجمهور؟

هل يمكن أن نؤسس لشعر دون جمهور؟

هل الشعر انعكاس على الذات وغوص في بواطنها

فحسب؟

هل يمكن أن ننسى أن الشعر ضرب من الكلام بين باث

ومقتبل؟

إن الإجابة بالنسبة إليّ عن هذه الأسئلة صعبة، وخطيرة كذلك، وهي تحتاج إلى تبصر كبير وإلي إعادة قراءة المنجزات الشعرية المعاصرة في ضوء الرؤى التي وجهت الشعر الوجهة التي بينا، ثم البحث في مدى نجاح تلك المنجزات في تحقيق متصورات أصحابها.

القصيدة يتكرر نفس المعاني وعدم ابتكار الجديد منها. وهو من الأسباب المؤدية إلى جمود البلاغة التي تحجرت بتحصن الشعر باعتبارها قد نشأت في أحضانها وإزدهرت بإزدهارها (8) وفي هذا الطور من تاريخ الشعر العربي الذي كانت فيه الغلبة للصنع (المجتمع) أمام الطبع (الذات) (*) جاء رد فعل الرومنطيقيين حديثا ليهجنوا التراث الشعري وخاصة المدحى فينبوا ضيق أفق الإبداعية فيه والحواء على وجوب تجاوز ما خلفه من جمود وتكرار (هو بالضبط ما سماء مخائيل نعيمة "نقيق الضفادع في "الغريبال" إلى فتح سبل جديدة في إنتاج القول الضفادع في يسمح فيها للذات بالابتكار والتخييل والإنعتاق من الجاهز والمألوف. وفي هذا السياق تأتي محاضرة الشامي "الخيال الشعري عند العرب" التي أبرز فيها ثورته على التقاليد الراسخة في الكتابة والتخييل فوضع الشعر العربي في حال تنافر بين وجهي الثنائية التي تحدثنا عنها في البداية فعبّر عنها هو بنشائية الخيال الصناعي والخيال الشعري ودعا إلى وجوب الانتقال من الوجهة الأولى للثنائية إلى وجهها الثاني أي الإبداعي. وهي ثنائية استتقلت مع تطلعات رواد الحداثة يهدم هذه صير سؤالا مبهوسا بكثرة الفروج عن السائد والمعروف من الصور البلاغية والمعاني الشعرية وإيماناً بمقولة إن الإبداع إنما يكون اكتشافاً مستمرا للمجهول من المعاني وإن الشعر لا يكون تعبيراً عما هو أخلاقي مجتمعي بقدر ما هو تجربة ذاتية ورحلة في أغوار الباطن وفي عالم الأحاسيس والإنفعالات الغامضة والمتحجبة التي لا يقدر على النفاذ إليها إلا الشاعر نفسه. وتبدو القصيدة في هذا التيار ميدان اكتشافات لإمكانات مفتوحة الحدود للقراءات المتعددة (9) وغير المنتهية والقارئ/الشاعر هو وحده الكفيل بفتحها بما يملكه من قدرة على التخيل ومن طاقة هائلة من العواطف تمكن من خلق معانٍ بكرة. هي معاني الذات في علاقتها بذاتها وبوجودها وبالكون عامة وهكذا صارت العملية الشعرية ضرباً من التساؤل المستمر حول الممكن بكلمات كفت عن أن تكون مجرد وعاء أو قالب لمعان جاهزة معروفة.

ولقد أفضى هذا المفهوم الجديد الداعي إلى الإبداع والتحديث و"المغامرة" كما يقول أدونيس إلى انتقال القصيدة من مدار الرؤية إلى فك "الرؤيا" التي تلتبس فيها شخصية الشاعر بشخصية الصوفي أو السريالي رغم

نظرية العمود أو مقارنته بهذه النظرية. وربما يعود أيضا إلى عدم توفر جهاز الدراسة لديها على المصطلح النقدي اللازم لذلك.

إن المتأمل في كتاب قصتي مع الشعر يمكن أن يفوز بإضاءات خمس تفسر لنا جماعية نزار قباني وربما تشكل نظرية الإبداعية.

1- الإضاءة الأولى : أن يكون الإنسان شاعرا في الوطن العربي ليس محزنة بل المعجزة أن لا يكون (11).

2- الإضاءة الثانية : "الشعر رقص باللغة" (12)/

3- الإضاءة الثالثة : "الشعر حصان جميل الصهيل، كل واحد يركبه على طريقته الخاصة. طريقي أنا (...) هي أن لا أذل الحصان ولا أكرهه على المسير في الوعر، والوحد والعزيمة، ركوب الخيل أخلاق" (13).

4- الإضاءة الرابعة : "من رحم الصبر يخرج الأدب، من رحم الشغل والمعاناة والفجعة" (14).

5- الإضاءة الخامسة : "الكتابة إحداث خلخلة في نظام الأشياء" (15).

تكرس الإضاءة الأولى مفهوم السجية والطبيعة الذي تبلور عند الأوائل في مفهوم "الطبع".

أما الثانية ففيها اعتبار لمفهوم يؤكد أن الشعر فن لغوي يشترط المهارة والحدق لأن الرقص يقتضي الحركة المنظمة والمهذبة وهذا يعود بنا إلى مفهوم الصنع بما هو تثقيف للقول، وحسن انتقاء وتصرف في الكلام.

وأما الثالثة فهي تفسر أن الشعر ليس مجالا للتصنع والتكلف والتفلسف والفوضى وإنما هو رسالة لغوية واضحة.

وأما الرابعة فهي تؤيد مفهوم الصدق الذي أثبته القدماء وتمسكوا به فالشعر لا يمكن أن يخلق من الفراغ أو من خارج الذات التي تعيش في محيط اجتماعي ما. ولهذا لا تعجب أن يخطئ صوت نزار قباني الشاعر بصوت المجتمع في أدق تفاصيله بما فيها من حب وغضب وإحلام وآمال والألم. فكتب عن المرأة وعن الوطن باحترق وجداني خلق ووضعه أصبعه برشاقة الشاعر على مواطن الألم في مجتمعنا العربي وجعل منها مواطن شعرية جميلة مثيرة في كثير من الأحيان.

ويبدو لي أن هذه الإضاءات الخمس - التي يمكن أن نعتبرها شرائط الكتابة عند نزار - هي التي تفسر سر نفاذه

هنا تحديدا تستوقفنا تجربة نزار قباني الذي تمكن في مرحلة بلح فيها المتفوقون على مسألة الحدائق، إما رغبة وإما رهبة، من النفاذ إلى ذهن الجمهور من بين كثير من الشعراء الذين تعاضوا معه من قريب أو من بعيد صحيح أننا اليوم ونحن نتحدث عن الحدائق الشعرية لا يمكن أن ننسى مثلا نازك الملائكة، البياتي، السياب، أدونيس، أحمد عبد المعطي حجازي... إلخ. وهي أسماء فرضت نفسها على الساحة الأدبية، لكن - فيما بدا لي - أن نزار قباني يظل صاحب المرتبة الأولى من حيث علاقة الشاعر بجمهوره فأنت بإمكانك أن تجد "نزار" حاضرا حتى لدى أشخاص عاديين لا يملكون ثقافة أدبية متميزة وتراهم يتفاخرون مع قصائده ويحلونها تحليلا فنيا فيه من الجمال ما يأخذ ويدهشك. وربما أرجع بعضهم هذه الجماعية إلى أمور يعتبرها الأسباب الأساسية في ذلك وهي في الحقيقة عارضة، كبساطة لغته واهتمامه بمواضيع تجلب الشباب كالحب والجنس والسياسة أو كانتشار بعض قصائده التي أداها بعض المغنين. ولكنني لا أظن ذلك تفسيرا كافيا لأنه يبقى تفسيرنا من خارج النصوص لا من داخلها.

لقد اختار نزار قباني أن يكتب قصة شعره بنفسه فقال "أريد أن أؤسم وجهي بيدي، إذ لا أحد يستطيع أن يرسم وجهي أحسن مني (...) قبل أن يقصني النقد ويفصلوني على هواهم، قبل أن يخترعوني من جديد" (10) لكن هذا لا يمنع من محاولة قراءة أكاديمية شاملة مدققة لأشعاره استنادا إلى ما كتبه هو نفسه حول سيرته الشعرية والذاتية حتى يتمكن النقد من تنزيل تجربته الإبداعية منزلتها الصحيحة.

بيد أن السؤال الذي لا مفر من طرحه هنا هو هل يمكن أن ندرك أسباب ذبوع نزار قباني بقطع النظر عن نظرية الشعر العربي التي تكونت عبر التاريخ؟

لقد قامت الباحثة أسية الزاهي ببحث حول نزار قباني عنوانه "نظرية الشعر عند نزار قباني" من خلال كتابيه : "الشعر قنديل أخضر" و "قصتي مع الشعر". وإذا كان عملها على درجة من العمق في التحليل والفهم فهو فيما أظن لا يمدنا بالأسور المبدئية التي تقوم عليها نظرية نزار قباني هي الشعر ولا يحدد الخلفية التي حكمت موقف هذا الشاعر تجاه الحدائق الشعرية أو تجاه القديم. ولعل ذلك يعود إلى أن الباحثة لم تخطط لبلوغ تحديد دقيق للمفهوم في ظل

سيدتي ثم أضعاعاني" (16)

تبدو الكلمات في هذا المقطع الشعري بسيطة ومفهومة تسمو سموها بذلك المفهوم عبر نظم الكلام وتصريفه بشكل يجعله موحياً وخلاقاً فيفتح درباً في التخيل لدى القارئ يتمثل في الانتقال من العيني المشاهد (عينك) إلى المطلق المجرد (وراء الأزمان) فإذا بالعين تلتبس بزمن متخيل هو في الحقيقة الزمن الشعري فتصير عين المرأة صورة مدهشة بالنسبة إلى الجمهور وتصير المرأة المعشوقة كأنها شعرياً بل إنها تصبح أحياناً أخرى القصيدة عينها. وهو ما يدفع بالمتقبل إلى التخيل والمغامرة في فضاء أرحب هو فضاء المعنى الشعري الجمالي.

وإذاً فالمعنى البسيط يمكن أن ينتج معنى آخر بل معاني متعددة فلنكن الشعر عملية صعود نحو المتخيل في منطلق تدريجي وليس في قفز أو في إلغاز وهو ما يمكن أن ينطبق أيضاً على قوله

دب، التي جئت على كتفي
كحمامة... فزلب دكي تشرب
عدي تساري الف مملكة
يا ليثها نقي ولا ذهب
الشمس ناشئة على كتفي
قيلتها ألغا... ولم أتع
نهر حريزي ومروحة
صينية... وقصيدة تكتب" (17)

فنحن نرى في هذا النص كيف أن الكلام يرتقي اعتماداً على المنطق الذي نذكرنا أي من البسيط (يدك) إلى المجرد (قصيدة تكتب) دون غموض أو انكاء على رموز أو أساطير... فعلى هذا النحو تتأسس العملية الشعرية عند نزار استناداً إلى ميدانين أساسيين أما الأول فهو مبدأ التواصل مع الجمهور وهو أصيل في النقد العربي أسس له القدامي بلاغياً في صفة المعنى وشرفه. وأما الثاني فهو مبدأ الإبداع والخلق الذي يسمى بالقصيدة ويصنع حداثة المعنى دونما فلسفة أو تعمية.

إن جماهيرية نزار تضع تجارب الشعراء الذين لاذوا بالغموض والتفلسف المتقنل موضع السؤال التالي: أين موقعهم من الجمهور؟ بل أين موقعهم من الشعر؟ ذلك أننا نلاحظ اليوم أنه يدعى أن الشعر خلق على غير متوال ورجلة في المجهول قد صارت الكتابة نوعاً من الأحاجي أو

إلى الجمهور بلا وسائط ولا عناء. وهي شرائط لا بد من توفرها جميعاً حتى يكتمل النص الشعري من ناحية البناء والمحتوى. ويمكن أن نعتبر تلك النصوص التي لم يكن فيها نزار قباني وفيها تمام الوفاء لما أسس له نظرياً نصوصاً بمثابة الصدى للنصوص النماذج أو هي مظاهر تخل عن النموذج في شرط من الشروط.

وإذا حاولنا اختزال هذه الشرائط فإننا نجدتها تجمع بين مبادئ ثلاثة،

1- الشعر تجربة وجدانية خاصة تنطلق من آلام الشاعر ومعاناته في الحياة. وهذا يخص الجانب المضموني (الإضاءة الأولى والمراجعة).
2- الشعر صياغة لغوية أو رسالة مخصصة تنبني على الإفهام والإتقان وهذا الجانب الصناعي للقصيدة (الإضاءة الثانية والثالثة)

3- الشعر ثورة إبداعية ورؤية خلاقة وهو مبدأ يؤكد أن الشعر لا يكون إلا مغامرة خلق حالمة... ولكنها مغامرة في اللغة وباللغة بشكل يجعل الكلمة الشعرية كلمة غير عادية فالشاعر يشحن لغته بطاقة شعورية "محملة بمعاناة حقيقية وليست مواضيع الحب والجنس والمرأة والوطن والسلطة والقصيدة إلا صورة من تلك المعاناة الفكرية والوجدانية التي عاشها نزار بإحساس عميق فأخرج تلك المواضيع من دائرة المحذور والمحظور إلى سبيل الجميل المرغوب فيه. فالحب مثلاً عندما يكون موضوعاً شعرياً لدى نزار فيعالجه طبق المبادئ المذكورة حقاً سيكون له وقع ثابت في نفس المتقبل. وهكذا لا يبقى تجربة شعرية ذاتية متوقفة على ذاتها لأن اللغة التي تبقى على جانب الإفهام تسمح بالتواصل بين الشاعر والناس دون أن يقع الكلام في الإسفاف أو الإبتذال الذي يناقض مبادئ الثورة والإبداعية. إننا نجد القصيدة عند نزار ترتقي بالموضوع من البساطة في العبارة إلى أرقى درجات العظمة في المعنى. والكتابة لدى شاعرنا إذن ترتقي بالمتقبل من العادي والمألوف إلى الشعري المتوتر والمثير ويمكن أن نضرب مثلاً من خلال قوله .

"عينك كنهري أحزان
نهري موسيقى حملاني
لوراء... وراء الأزمان
نهري موسيقى قد ضاعا

القصيدية التي تترك بحاسة الشم فنقول "القصيدية المشمومة" لقد نسي الشاعر حقاً أن الشعر فن مادته اللغة فوصل الأمر به إلى ما وصل حتى تحدثنا في تونس عن "قصيدة الصمت". وهل من تعليق على هذا ؟ أهمل أصبح الشاعر أخرس بعد أن كان فارساً تطاوعه الكلمات فتبلغه مبلغه ومبتغاه؟ أم تراه عاد إلى أصله القردي إذ لا دليل على مقاصده غير حركاته التهريجية المضحكة؟

صحيح أن الشعر عملية إبداعية تروم دائماً اقتحام عوالم جديدة انطلاقاً من حيرة الشاعر وإحساساته ولكن تلك الحيرة لا يجب أن تقضي إلى حيرة لغوية - فالشعر رسالة فنية لغوية - وعندما يقف الشاعر أمام جمهوره فإننا لا يجب أن نعتقد أنه هو الباث الأول والأخير للخطاب لأن الجمهور نفسه يوجه إليه رسالة عكسية محملة بأسئلة تطالب بتوضيح شرائط الكتابة، ماذا سيقول ؟ ثم ماذا سيضيف ؟ وأظن أن السؤال الثاني أي سؤال الكيفية يحلّ حور المسألة فعلى الشاعر أن يجيب سائله وإلا انقطع خيط الدلالة بينهما.

لعل كل هيئة التوضي بل ربما هذا "العبث" بالنص الشعري، وبمفهوم الشعر يعود إلى خلط في المفاهيم تمثل في عدم التمييز بين الشعر بما هو طاقة من الأحاسيس الوجدانية الغامضة والمحيرة والدافعة على السؤال الذي يطل على عبث الوجود وانهايار المعنى، والشعر بما هو جنس أدبي يعتمد قناة تواصل بين الناس تخضع لشرائط معينة.

لقد نسي الشاعر أنه شخص متميز عن الآخرين - لا تلك الطاقة الشعورية - بل بقدرته على التعبير عن تلك الطاقة عبر اللغة وهو إن كان يعيش "رعب الوجود" و"وحشة القصيدة" في أماكنها المظلمة من نفسه ويوجد نفسه في عالم العبث والعدمية فليعلم أن يخرج تلك المعاني (العبث، الوحشة،) إلى منطقة الوعي أي إلى النص فيعبر عنها ويوضح معناها في معنى وفي مقدرة على التعبير وليس له أن يبقى هناك في طور ما قبل النص أي في تلك الحالة من الهوس والتيه. والناقد الذي يطاوع هذا "الشاعر" ويرحل معه إلى منطقة ما قبل النص هو دارس نفسي ليس إلا أو هو فيلسوف يبحث عن مصادر المعنى لا عن البنية الجمالية للقول الشعري لذلك كثيراً ما نرى من يتتبع هذه النصوص يقع في تبوير شكل

الألغاز التي نفرت المتقبل إذ أنك يمكن أن تقرأ النص مرات متتالية ولكذك لا تفوز بمعنى ولا تظفر بنتيجة وحتى إذا ما أغرتك فكرة فيه في موضع ما فإنك سرعان ما تصدم بفكرة أخرى مناقضة لها أو لا صلة لها البتة بما سبق. وقد تتراكم الأضرار في النص فتتعدد معها الكلمات ترديدا مملا يفصح عدم أهلية صاحب النص للكتابة الشعرية

ولعل المبرر الذي يشترك في تكراره جل أصحاب هذه التجارب هو أن النص الحدائي هو ذلك النص الذي يقلل قراءات متعددة ويبعث على الحيرة والإرباك، وأنه أيضاً ذلك النص الذي يخترعه صاحبه في لغة جديدة، لغة تمحو كل ما رسخ في الذاكرة وتطرح أسئلة الوجود الكبرى. فأصبح النص بذلك نوعاً من الفلسفة وهو ما أدى إلى امرين خطيرين:

1- الأول : هو فقدان حضور النص الشعري لدى المتقبل له. وربما اعترض على هذه الملاحظة بالفكرة التي مفادها أن القارئ المتميز هو الذي يستطيع أن يقرأ النص ويتهم إبداعيته. ولكننا نقول إن هذه الحجة تعود خدعة على أصحابها فالنص المتميز هو الذي يفرّس نفيته على قارئ المتقبل رغم الاختلاف أصناف المتقبلين. ثانياً فكرة القارئ المتميز تخفي أمراً خطيراً ألا وهو احتقار الجمهور وهو ما قد يؤدي إلى أمور أخطر مثل إيديولوجيا "النخبوية" التي تجعل الجمهور على الهامش فتفسح المجال لقلّة تتوهم لنفسها سلطة التجديد والمساهمة الإبداعية والفكرية في حين أنها كما قال نزار "تسكن خارج التاريخ".

2- الثاني : هو أن هذا الفهم للحدائفة أنجب نوعاً من الكتابة التي نسيء إلى الإبداع أكثر مما تصمن إليه، فالنظر إلى الحدائفة على أنها سؤال متواصل جعل الشاعر ينقل على ذاته ليتفلسف في عالمه الداخلي فأغرق في السؤال وأصبحت لغته لغة مشتتة مرتبكة وأحياناً مبشرة فأضحى النص فوضي من الكلمات المتراكمة والعنصرية على غير منطق بطريقة لا تتمر أية دلالة حتى لكان هوس السؤال الداخلي أنسى الشاعر سؤال الكتابة ولكن اللغة لم تعد قادرة على تحمل مقاصده فعمد إلى وضع علامات استعانة كالنقاط المسترسلة ونقاط الإستفهام والتعجب إضافة إلى ما يسمى الأسود والأبيض والأشكال الهندسية المختلفة والعجيبة حتى صار الحديث عن القصيدة البصرية أمراً مشروعا. ولا ننري إذا كان سيأتي يوم نتحدث فيه عن

الظليي وإنما هو رؤية قبل أن يكون تمردا عابثا ومعنى جماليا قبل أن يكون فرضي ذهنية. فالناظر في شعر نزار يرى أنه يحتوي على قصائد عمودية ولكنها غاية في الإبداع تنظيرا وإنجازا كما أنه يحتوي على نصوص متحررة من الإيقاع الظليي لكنها تنظر أسيرة نظرة بيانية قديعة إن الإبداع تواصل مع التراث وليس محوا أو قفزا على الذاكرة، إنه بمعنى آخر دفع بالمعاصر نحو المعاصر تعميما وتطويرا.

كل هذا يجعل الذين يقسمون الشعر العربي إلى قديم (عمودي) وحديث (حر) موضع استقهام يدعو إلى مراجعة المفاهيم والتصورات خاصة أننا أصبحنا في عصر تحاصرنا فيه ثقافة العولمة التي تهدد الكلمة الشعرية بالانقراض. وهل يمكن أن تستمر الحياة بلا شعر؟ بلا كلمة عندما تموت الكلمة يكون الإنسان قد مات قبلها، قبلها

بكتير

كتابتها لأنه مشدود إلى تبرير كل ما يحدث في نفس الشاعر فتقلب دراسته دراسة للشاعر لا لنصه.

إن منهج التحليل النفسي يمكن أن يطبق على الشاعر وعلى غير الشاعر، بل على كل ظاهرة إنسانية لفهم مبررات وجودها وبالتالي فهو منهج عام مشترك ولهذا فهو لا يصلح لدراسة النص الشعري لأنه يفشل أهم ما فيه ألا وهو جانب العزيم.

تؤكد تجربة نزار قباني أن الشعر كتابة تخضع لشرائط كنا حدناها سابقا ووجدنا جذورها النظرية لدى القدامى ماطلة أساسا في مبدأ "التواصل" بين الشاعر والجمهور وفي مبدأ المهارة اللغوية المصطلح عليه بالصنع، وهذا يعني أن نزاراً قد واصل عمله في إطار مبادئ العمود الشعري وليس خارجه الأمر الذي يجوز لنا القول إن تحديث الشعر لا يمكن في اختراع أشكال هندسية أو في مجرد التخلي عن الوزن

الاحالات :

1 - فميحة مفيد، "شروح التعليقات العشر"، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1994، ص. 25

2 - التركي بن إبراهيم هالة، الطبعة الأولى من خلال طبقات لحول الشعراء "و الشعر والشعراء" (شهادة كفاءة في البحث) 1991، مرفون ص. 10.

3 - راجع ما أشته أدونيس في "الثابت والمتحول" حول هذه المسألة التي انتهى في دراستها إلى تنحية الشعر للدين والسلطة وقد بين كيف أثرت آراءه للنقاد في حركة شعر جعلته ناعما للثقافة على أنه لم ينف وجود حركات ثورية داعية إلى الخروج عن السائد. لكننا يمكن أن نناقش أدونيس في ذلك إذ إلى أي حد تعني تعبئة الشعراء للسلطين وللقليم خروجا عن الشعر، هل ألس صفة الشعرية يمكن أن تتعني عما لشعر المدعي والأخلاقي؟ انظر المصدر المذكور ص. 74 دار الساقي، بيروت 1994، ص. 104 وما بعدها

4 - البريدي توفيق "مفهوم الأدبية في التراث النقدي"، عيون للثقافة، الدار البيضاء 1987، ص. 19 وما بعدها

5 - التركي هالة، ج. ر. ص. 17

6 - زغلول محمد سلام "تاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع للهجرة" دار المعارف للقاهرة (د. ت)، راجع القسم الأول من الكتاب.

7 - البريدي توفيق "جذبة المصطلح والمطورة النقدية" فراقح 2000، تونس 1998، راجع ذلك في إخراج خطاب السجال الذي يبرز فيه كيفية تطور المصطلح - 8 - سمود حمادي "أثير مقاله "مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح" ضمن كتاب "أهم النظريات الجاهج" منشورات كلية الآداب بعموية 1998 - ص. 19

* فصلنا بين "الطبع" و "الصنع" في الإبداع الشعري فصلا اصطلاحيا فحسب إذ لا يتصور أن أي شاعر بإمكانه أن يتحلى عن صناعة النص مهما كانت قدرته التعبيرية وإنما المقصود هو طغيان جانب على آخر في مرحلة أو في أخرى

9 - الغزالي عبد القادر : "اللطيمات أو الخلق المستمر"، مجلة فصول، مج. 16 عدد 2، خريف 1997، ص. 129

10 - قباني نزار : "قصتي مع الشعر سيرة ذاتية" ط 8 - منشورات، نزار قباني، بيروت 1997، ص. 9

11 - ج. ر. ص. 16

12 - ج. ر. ص. 19

13 - ج. ر. ص. 22

14 - ج. ر. ص. 15

15 - ج. ر. ص. 14

17 - ج. ر. ص. 119

16 - نزار "حبيبتني" (مجموعة شعرية)، ط 25، منشورات قباني، بيروت 1993، ص. 71

الشارع نهجا: نحو قراءة سيميائية لبعض الشوارع التونسية

محسن بوعزيزي

1- نصية الشارع :

الشارع نص يمكن كشف بناؤه الداخلي ووصفه من حيث هو وحدة مترابطة ومستقلة، اعتماداً على الكلمة واللغة واللون والصورة والحجم والأشكال المعمارية وكل ما يكون بناءً فنياً لهذا النص. يبتكره التاجر في دعوته المتواصلة للاستهلاك المكثف.

إلا أن فئة التجار ليست المادة الأساسية في هذا السياق لأن السمات البنيوية توجد في النص لا في مؤلفه. بشكل متفرق وغير منظم، تحتاج إلى إعادة بناء، مع تجاوز الإلماعية والإرجال في فهم الخطاب الذي تتحرك فيه يومياً دهايا وإياما، وقوما وجلسا سريعا مما أو بدوها، ولكننا لا نكاد نراه، أو لا نراه إلا أجزاء معلقة مساحيا وداليا.

هذه النتيجة تمثل إضافة منهجية هامة في دراسة ثقافة الحياة اليومية وهي إمكانية ما لا يقرأ عادة، داخل سياق نصي رغم عدم اتساق أحزائه في الظاهر لغة وكلاما وصيغا.

الشارع مجازا- يكاد يتكلم كخص له فقراته وفواصله، نسج من العلامات والدلالات التي تتحرك فيها يوميا فتخترقنا لكن دون أن ندرك منطلقها ونصه ليس مطلقا معزولا عن المجتمع بل إنه يفترق الخطاب الاجتماعي - اليومي وينتشر في الفضاء الاجتماعي حسب منطق تراتبي تصنيفي فتسمياته وعناوينه وحوامله الإشهارية يمكن أن تشكل ظاهرة اجتماعية في وجه من وجوهها، وتمثل عنصرا من عناصر ثقافة المجموعة. إن "محمد الخامس" و"لسن مندبلا" و"باريس" و"قروماج" و"ياب فرنسا" هي أسماء تعرف أنهج وشوارع وأماكن تونسية، أصبحت بحكم التداول والتكرار جزءا من نسج الخطاب اليومي، إلى درجة جعلت الأسماء تنزاح عن معانيها فتنسى أو تفقد أحيانا دلالتها الإسمية الأصلية وتبرز الدلالة الاجتماعية التي أنتجها الإستعمال الجماعي لها. وقد تنزاح التسمية الإدارية ليحل محلها ما اتفق حوله الناس وتداولوه، كأل تعوض تسمية شارع الحبيب بورقيبة بـ "l'Avenue" على وجه الاختصار أو الكناية.

ولكن يبقى التعويض في كل الحالات ذا دلالة ثقافية اجتماعية، إذا هو على الأقل، تعويض باللغة الفرنسية.



توتكز هذه الدراسة

على معطى أساسي، مفاده أن الشارع نص متماسك يمكن قراءته، واستخراج القوانين البنيوية التي تسيّره. وهو بذلك لا يختلف عن بقية النصوص الأدبية، يتقبله المار في شكل مقتطفات مجزأة خارج سياقها النصي التكاملي، ولا يرى ما يربط بين مفصلات الشارع (عناوين المحلات التجارية، تسميات الشوارع، الصور الإشهارية، الهندسة المعمارية...) من روابط وقوانين. فهو لا يدرك منها إلا ما يهمه (كالبحث عن مفازة أو إدارة... أو شيء يريد شراءه). ويهسر بلوغ القوانين المتحركة في هذا النص ما لم يدرك باعتباره كلاً متكاملاً تترايط أجزأؤه فيما بينها.

من صعوبة استحضار الرؤية التي يحملها والتي يجب تحديد علاقتها بالواقع الاجتماعي من ناحية ثانية، وما يزيد من صعوبة تناول نص الشارع أنه مهما توسع المجال الزمني لإيجاد التغيرات السوسيوولوجية فإن العلاقة بالسياق الاجتماعي تبقى صعبة التحديد، لأن التسمية واللغة المكتوبة في الشارع ليست بالضرورة، تعبيراً عن رؤية المجموعات المعنية بها، إذ هي في الغالب من وضع أجهزة إدارية سياسية لها مسؤولية ذلك بقي أنها لا تتعامل معها دائماً بطريقة مطاوعة وأنها تعيد شحنها بما يناسب بنيتها الذهنية أو قد تعوضها بتسمية غيرها وهذا في حد ذاته ذو دلالة إجتماعية.

2) صعوبة التفسير السوسيوولوجي :

يفترض من هذا، ضرورة التساؤل عن إمكانات وحدود التفسير السوسيوولوجي في موضوع يتناول إشارات الشوارع المختلفة من تسميات وصور وعوامل إشارية يحملها الإنسان كرموز لكن دون أن ينتجها، يتداولها ويسيلكها ويحملها في "مطابقة الهوية"، متوفاً فيه دون أن يتدخل في تجديدها، ثم إنها أشياء وأعلام ورموز قديمة وتاريخية في الغالب ولعل هذا ما يشرع أهميتها، فهي مع ثقافتها وقدمها تكون تسيجا ثقافياً وحضارياً تعودوه الناس وأصبحوا يتفكرون فيه. وقد يتدخل في معاملاتهم التجارية وهي اختياراتهم الاجتماعية (2).

ثمة إذن، وسائط تحكم العلاقة بين التسمية والناس تتمثل في هذا الجهاز الإداري السياسي الذي يسمي واختياراته رهينة عوامل مختلفة: رهينة ظرفية سياسية خاصة، رهينة تحول سياسي أحدثت متعرجاً جديداً، رهينة مرحلة تاريخية، أحدثت قطعة مع المرحلة التي سبقتها، رهينة مزاج شخصي متصل بميولات فرد بعينه. وقد تكون محكومة بحدث ظرفي محدود أو حتى أبسط من ذلك، فيسمى المكان حسب ما سمحت به ذاكرة المسمى في لحظة معينة لأن اقتراح التسمية أو الحامل الإشاري يتم من قبل مجالس بلدية أو من قبل فئة التجار توجههم خيارات أو مصالح معينة. هذا الوسيط يجعل علاقة الناس بالتسمية علاقة غير مباشرة. وهو عامل آخر من العوامل التي تعقد عملية التفسير السوسيوولوجي، مما يحتم على الباحث التركيز على هذه الوسائط ليقترب من موضوعه.

ثم إن التسمية وكذلك اللغة الإشارية في الشوارع تختلف من فضاء إلى فضاء آخر، كما يتوزع الاسم الواحد على فضاءات مختلفة ومتباعدة، فتأخذ الكلمات المتشابهة أو التسمية الواحدة معاني مختلفة أحياناً، ومتضادة

هكذا يبدو الشارع ظاهرة نصية قابلة للقراءة باعتبارها نظاماً لعلامات تحملها الإشارات والصور والتسميات، مهما يمكن قراءة لغة الجماعة (Socioloe) لا في أبعادها الأدبية واللسانية فقط وإنما أيضاً في أبعادها الاجتماعية النفسية والرمزية، بحكم أن هذه اللغة هي شكل من أشكال الوعي الجماعي لمجموعة بعينها.

على أن نصية الشارع تخترق فضاءات متنوعة كالفضاء المدرسي والفضاءات العمومية والميترو أو الحافلة والشارع والنهج والحي السكني والحيوة التي يمكن البحث في نسقيتها، فهي نتاج تجربة الإنسان وهو يحقق وجوده داخل المجتمع، إن الفضاء قريب مما يسميه "فرانكستال" Francastel بالطبقة العميقة لأنه يقيم علاقة افتراضية بين المخيال والنسيج الإجمالي الذي ينجز فيه الإنسان تجربته الحديثة والقصدية في نفس الوقت (1) وهو يذكر بتساؤل (Duvignaud) عن مصير تجربة إنسانية خالية من علاقة أساسية بين الأشياء والكائنات والمسارات والحدود والأنهج وروابط الوجود الأكثر غثافة من هذه العناصر التي تسمى الفضاء. لكن نص الشارع يختلف عن بقية النصوص الأخرى فهو ليس نصاً أدبياً وليس إعلانياً فنياً مثل أفكار باسكال (Blas Pascal) التي أمكن لقولدمان في "الإله الخفي" أن يفشل فيها كل إشكالية الفلسفة التراجيدية لباسكال.

فموضوع البحث في هذا النص تسميات وإشارات تعرف فضاءات جغرافية واجتماعية مختلفة موسومة في الغالب بالواسطة السياسية والتجارية. ثم إنها في الأغلب تسميات لأموات يحياها الإستعمال الجماعي. والإستعمال ينشئ دلالات سياسية ومجالية متغيرة. ذلك أن إطلاق "جمال عبد الناصر" مثلاً على شارع جمال عبد الناصر في جبل العواصم العربية يدرجه في نص سيميائي اجتماعي، يزيل عنه اعتبارية العلاقة بين الدال والمذلول ويسند إليه، فيما يسند، رمزية إخراج "الحي من الميت"، إخراج الميكروكوفي من السكوكوفي إن جاز القول أو المتغير من الثابت. ولعل هذه الرمزية التوليدية هي من خصوصيات هذا النص من وجهة دلالة التي لم يتناولها البحث بالقدر الكافي حتى الآن. وهو نص يحتاج إلى أدوات بحثية خاصة، فهو ليس نصاً قولدمانياً تساعد كثافة الرموز على تفكيكه متلعنا هو الشان في اللباس عموماً أو الموضة بوجه خاص كنظام من المعنى تبديع العلامات. وليس نصاً "قولدمانياً" حول الإنتاج الأدبي المتميز في علاقته بالواقع أي بالمصالح الطبقة والقيم الاجتماعية والوعي الجماعي، إنه نص بين هذا وذاك، يعاني

مضمونة النتائج، بل تحف بها صعوبات مختلفة : فالترسمية لها علاقة بالسياق الاجتماعي ولكنها علاقة خاصة جدا. تستعمل المجموعة ترسميات ليست من إنتاجها وليست هي التي حددها ولكنها لا تتعامل معها بطريقة مطاوعة بل تعيد إشباعها بما يتوافق مع بنيتها الذهنية ومع ميولاتها وأحيانا تقصصها لتحل محلها تسمية اجتماعية خاصة بها وبفضائها الاجتماعي.

3) لغة المعمار في المدينة العتيقة:

فن المعمار في المدينة العتيقة بتونس " يجسم تنضيدا اجتماعيا واضحا تدعمه اللغة المكتوبة والمنطوقة في نفس الوقت. ثمة علاقة، إذن، بين التسمية والهندسة المعمارية للمدينة. تطلق عبارة "سرة البلاد" (4) فقط على سكان المدينة الذين يعيشون في وسطها وهم الذين تطلق عليهم تسمية "البلدي" (5). وهي لفظة تستلطن قيمة تفاضلية فيها نوع من "الاستثناء المخزي" لهذه الفئة الاجتماعية وغالبا ما تكون فيها نزعة إقصائية للأخر الريفي الوافد من خارج أسوار المدينة، التي يبدو أن وظيفتها في التاريخ لم تكن عسكرية دفاعية فقط. بل أيضا تبدو تحصينا ضد كل من لا ينتمي إلى فئة "البلدي".

لغة المدينة وقصائدها ما تزال تشتمل على بعد تفاضلي لمن كانوا يمثلون سابقا أرسقراطية المدينة، مثل دار الباشا أو نهج الباشا والحكم وسوق الباي وثرية الباي ونهج القصر. تتراصد هذه التسميات مع عبارات عديدة يتداولها الناس، تدافع عن المكانة الاجتماعية المتميزة لسكان المدينة (البلدي) على غرار من " قاع لجرة" (6) وأمثال أخرى كثيرة تستعمل للتدليل على تمييز سكان المركز عن غيرهم من الناس. في مقابل هذه العبارات، أمثلة أخرى تشير إلى هامشية الأصناف الاجتماعية التي تسكن خارج هذا المركز. إن التنظيم المعماري للمدينة مهيا ليستجيب لبناء اجتماعي تراتبي يبجل "الأصيل" ويقلص "الدخيل"، إذ لا تتسامح المدينة، مثلا، مع الأعزب الذي لا مكانة له داخل هذا النظام. فصور المدينة، في حد ذاته، دال على الفصل بين "الأصيل" و"الدخيل".

تحتوي هندسة المدينة على لغة. إنها تخاطبنا، وأول رسالة تمر عبر هذا الخطاب هي التراتبية الاجتماعية، وهذه الرقابة التي تفرضها على الآخر الريفي أو الأعزب، وكل ما لا يتصل بالجسم الاجتماعي للمدينة

المدينة تبني البشر الذين يعيشون فيها فيصيحون بدورهم فضاء دالا بتقاليدهم في اللباس وبأذواقهم وقيمهم ومعاملاتهم. إنها خطاب يمثل لغة بحق. فالمدينة

أحيانا أخرى كما يذكر بذلك باحثين في حالة الأوضاع الثورية حيث تتضاد معاني نفس الكلمات (3).

وهذا عامل آخر يدعو الباحث إلى مزيد الحيلة أثناء التفسير. ففي انتشار التسمية الواحدة في فضاءات مختلفة وفي انتقالها من فضاء إلى فضاء تتناقل بين مجموعات اجتماعية مختلفة، مما يفرض إلى تعدد معانيها لأنها تصبح دالا لأكثر من مدلول

هذه، إذن صعوبة أخرى من صعوبات التفسير تتمثل في تلون الاسم وتحركه كلما تنقل في الفضاء. حركة الاسم وجوانبه يستلطن معنى ولكنه يفترض على الباحث التنبه إلى ما في هذا الجولان من محاذير وصعوبات ومع ذلك نؤكد مرة أخرى على أهميتها كموضوع سوسيوولوجي يحتاج إلى الدرس.

المعامل في نص الشارع المكتوب تستوقفه ظواهر عدة : ظاهرة المكان والزمان وظاهرة الإشهار التجاري وظواهر أخرى مختلفة ومتباعدة : نزوع إلى تسمية العام دون الخاص وإلى التذكير دون التأنيث وإلى الشائع دون الاستثنائي وإلى التعريف دون الترفيم إذا تعلق الأمر "بترافقي" وإلى عكس إذا كان المسمى من قبيل الشعبي. ظواهر تبدو محيرة وصعب الإلمام بها ما تلبث بمقاصد متفرقة، وإذا بها واضحة تكشف عن بعض حقايقها إذا ما قرئت في سياقها النصي

توجد مسألة أخرى تمثل صعوبة من صعوبات التفسير تتعلق بالغموض من التسميات وبغير المقروء من العناوين الإشهارية لعدم وضوحها. ولكن ذلك لا يعني أنها فائدة لسلطانها وللاعتراف الاجتماعي بها . وقد تعتمد الغموض أحيانا ليكون مؤثرا بسلطة الغرابة فيه

وتوجد تسميات لا تتسجم مع السياق الحضاري أو السياسي العام أو الديني ولكنها مع ذلك تتكرر، كأن يتكثف اعتماد "ابن حنبل" في الشارع التونسي، مثلا، بينما لا يعتمد مالك ابن أنس (إلا مرة واحدة) رغم أن المالكية هي الطاغية في السياق الديني التونسي. هذا يفوق مجددا إلى التأكيد على حدود التفسير: فمن الأشياء والمسميات ما لا تتوافق مع السياق الحضاري العام. وتعترض الباحث في نص الشارع أيضا كلمات وتسميات وعناوين سليمة شكليا ولكنها فارغة دلاليا من قبيل "شربور".

ومحصلة لكل هذا، يمكن القول إن البحث في الشارع باعتباره نصا مكتوبا يكشف عن أفاق في عملية التفسير ولكنها محكومة بحدود وصعوبات. فالتفسير السوسيوولوجي عام والتفسير في هذا السياق خاص (سياق التسمية واللغة الإشهارية) هو ليس عملية،

لكن المشاهد التي عاينها ببارك، بعيد الإستقلال قد تبدلت في العمق، فنهج الباشا بما كان يجسده يوميا من حيوية اجتماعية ووزن سياسي قد أصبح اليوم مفرغا من المعنى ينسحب هذا على المدينة العتيقة التي عجزت عن استعادة مكانتها وتحولت إلى مشهد للفرجة يتمتع به السائح

(4) قوانين توريث اللغة بين الأحياء : الوسائط ثمة عدة متغيرات جعلت ظاهرة الإشهار تختلف اختلافا عميقا بين الأحياء " الحديثة " والأحياء الشعبية إن أبرز ظاهرة تستدعي الإنتباه ، هي الغياب النسبي للحوامل الإشهارية في الأحياء الشعبية وكثافتها في الأحياء الحديثة. تتحدد علاقة التاجر بالمستهلك في الأحياء الحديثة من خلال وسائط لها مضامين ووظائف نفسية واجتماعية، أبرزها اللغة المكتوبة إلى جانب عدة مؤشرات أخرى كالصور واللون والتأثير الهندسي في المعمار. فالتاجر والمستهلك لا يبدلان "اجتماعيا" في علاقة مباشرة، إلا من خلال هذه الوسائط لعدم وجود صلة اجتماعية تقوم بعملية الربط بينهما. لذلك تفقد البضاعة في الكثير من الأحيان طبيعتها المادية لتتحول إلى قيمة اجتماعية. تتحدد السلعة إذن، مضمونا اجتماعيا، رغم أنها تعرض في فضاء تجاري حديث : أقمشة النخبة، الوشم، مرطبات شعبية. أما في الأحياء الشعبية، فتأخذ الظاهرة الإشهارية طابعا تلقائيا متميزا، فمداومات اللغة الإشهارية من عناوين وصور وألوان وغيرها تمثل مكانة ثانوية لا يحتاجها التاجر إلا نسبيا، فالملاحظ غياب الوسائط "التقنية" المتدخلة في تحديد علاقة التاجر بالمشتري والتي يبدو أنها علاقة مباشرة أو تتوسطها قيم اجتماعية أخرى مختلفة تماما، تكون خير وسيلة للدعاية والإشهار كالإنتماء القبلي والجهوي والجوار والقرابة. هناك نسج علاقتي اجتماعي هو الذي يحكم علاقة التاجر بالمستهلك، علاقات شخصية لا تظهر إلا في المجتمعات (Socialites) التقليدية تسمح للتاجر، مثلا، بدعوة المستهلك لشراء سلعة دون أخرى (اليوم عندي بضاعة جيدة)

تكون قيمة الجوار أكثر وظيفية في الفضاءات الشعبية تزداد هذه القناعة رسوخا إذا ما عاينا غيابها الكلي في الأحياء "البورجوازية" التي تبدو وكأنها في غنى عن مثل هذه القيم الاجتماعية. مما يعني أيضا أنها قيم مرتبطة بالحاجة وتتولد عنها.

فساكن الحي "البورجوازي" لا يعرف هوية جاره بصرف النظر عن مدة إقامته إلى جواره جهل تام بمن لا

تتحدث إلى أهلها ويتحدث أهلها عنها.

يقول رولان بارت: " المدينة تخاطب سكانها وهم يخاطبونها، هي المدينة التي يتواجدون فيها وببساطة عبر سكنها وعيورها والنظر إليها"(7).

فن المعمار في المدينة هو بدوره خطاب يتضمن لغة، فالترتيب الدائري لأسواق المدينة إلى جانب نظامه التراتبي ينبع عن عقلية محافظة، منطوية على ذاتها. فالزائر، مثلا، الذي لم يألف متاهات المدينة، يخرج من نقطة ويتوغل في فضاءها ليجد نفسه بعد مدة قد عاد إليها إنها العودة إلى البدء، إلى الماضي الذي يحده ميزة المدينة التي تستمد خصوصيتها من مرجعيتها التاريخية. صراع دائر ضد النسيان حسب عبارة Jean Duvignaud (8). توجد في المدينة هذه المسالك الدائرية التي لا تقضي إلى شيء آخر غير نقطة البدء، لكنها تتضمن علامة أخرى هي الإفصاء المقنع، فتوهم زائرها الخارج عن نسيجها بأنه في الداخل لكن هذا الداخل يضعه في النهاية خارج المدينة. يصاب الزائر بخيبة الأمل، فباب الدخول لا يؤدي إلا إلى باب الخروج، وبين هذا وذاك، لا تعرض المدينة إلا تجارتها فالإنتقال من نقطة الدخول إلى نقطة الخروج يماقو إلا انتقال بين أسواق تجارية، ويخفي ما خلف ذلك، لأن المعمار هين على نحو فضاء مسور.

إن الدخول إلى الأسواق هو دخول إلى فضاء معماري مطلق. تكشف استراتيجيات الفتح والغلق عن نمط من الحياة الاجتماعية ومن العلاقات التي تبني انطلاقا من هندسة المعمار.

ماذا تبقى من هذه المدينة؟ مدينة اليوم هي مدينة فارغة، فارغة من الناس ومن المعنى لأنها فقدت جوهرها الحقيقي وهو المدة الممتدة. إنها "مدينة الصفائح"(9).

كل فضاء حضري له نواة، نذهب إليه ونعود منه. إنه مجال الحقيقة حيث تتقاطع وتتكتف قديم الحضارية (10). هذا الإتملاء الرائع للحقيقة لا تجسسه المدينة العتيقة بواقعها الحالي لأنه تحول إلى فضاء آخر ممتد، هو شارع الحبيب بورقيبة الذي يشق الفضاء الحضري الحديث ويقسمه شطرين.

كانت المدينة العتيقة فترة الستينات. كما تحسبها جاك بارك، في حالة غليان، ثورة مصاعقة، لا فقط ضد السلطة الأجنبية بل أيضا بدا التساؤل عن الآخر وعن الذات. فطال برنامج "التونس" مجالات مختلفة، بما في ذلك التسميات. فالنهج الذي كان يسمى نهج الكتيمة أضحي نهج جامع الزيتونة (11)

عن اللغتين العربية الفصحى والفرنسية، وتؤلف نسيجاً متميزاً لا يخضع بالضرورة إلى القواعد اللغوية المعروفة والمعتمدة عادة في العربية، وتطبيقاتها الأساسية هي الإستجابة إلى أغراض تجارية إشهارية، ليست سلامة اللغة في اهتماماتها ولا شروطاً ضرورياً في نجاحاتها.

إن هذه اللغة الجديدة التي ينسجها الشارع بما فيها من نظام تواصل محلي، قد تكون أكثر غنى من النظام التواصل الذي يعتمد على نظام اللغة المحض كالعربية أو الفرنسية أو الإنكليزية وذلك عدد التضخيم والتأويل ولكنها تفقد التواصل نفسه بما أننا إزاء علامات شاردة تفرض على الخطاب محتواها وإيقاعها.

إن هذا التوطين اللغوي جعل من الإشهار التجاري المكتوب نسفاً من التواصل اخترق العلاقات البشرية، حتى أضحي ممارسة يومية، ممارسة تستغرق كل لحظة من حياتنا الإجتماعية، وتنتج عنها نسق رمزي للتواصل، يرتبط استخدامنا لها بالبنى والأوضاع الإجتماعية كذلك كانت اللغة عند رولان بارت: "مؤسسة اجتماعية ونظاماً من القيم وارتباطاً جميعاً لا يسع الفرد إلا قبوله إذا رغب في الإصلاص (2)".

لا أشك أن تلك قوى اقتصادية واجتماعية وأيديولوجية وراء استمرارية هذا المزج اللغوي والثقافي ارتبطت مصالحها بالإنفتاح الإقتصادي، إلا أن الشكل الأكثر عمقا هو هذا التعامل اليومي وهذا الإستعمال الوظيفي للغة أجنبية لا تفهم معانيها ورموزها. وهو ليس ارتباطاً قسرياً بلغة أجنبية (الفرنسية) فرضته هيمنة رأس المال الأجنبي بل هو ارتباط ذهني ونفسي بمصير الثقافة الأجنبية ولغتها. فقد بدت "اللغة الوطنية" عاجزة عن الإستغناء عن اللغة الفرنسية وعلى فك الارتباط بها.

عبر ابن خلدون عن هذا التداخل اللغوي مند ما يزيد على السبعة قرون فسماه "اللغة الممتزجة" الناجمة عن احتكاك لغة أجنبية باللغة الأصل، إذ يقول في هذا: "وأمّا أنها أبعد عن اللسان الأول من لغة هذا الجيل، فلأن البعد عن اللسان إنما هو مخالطة الجمجمة، فمن خالط الجمجمة أكثر كانت لغته عن ذلك اللسان الأصلي أبعد، لأن الملكة تحصل بالتعليم كما قلناه. وهذه ملكة ممزجة من الملكة الأولى التي كانت للعب ومن الملكة الثانية التي للعجم، فعلى مقدار ما يسمعون من الجمجمة ويربون عليه، يعدون عن الملكة الأولى. واعتبر ذلك في أمصار إفريقية والمغرب والاندلس والمشرق، فخالطت العرب فيها البرابرة من العجم لوفور عمرانها بهم. ولم يكد يخلو عنها مصر ولا

يفصله عنه سوى جدار. إنها أحياناً حديثة العهد ويدون سند في التاريخ، بدون مرجعية ثقافية وحضارية قائمة بذاتها. في هذا المعنى يقول عبد الوهاب بوحيدي: "إننا نتمم الأحياء الجديدة بالإبتدال، لكن لذلك أهمية. أما الجودة فهي العلة الأولى لوجودها، لأنه من طبيعة هذه الأحياء ذاتها، أن لا يكون لها مرجع في الماضي. فهي ثمرة العزم والإختيار الذاتي. لذا فإنه من الضروري ملاحظة وجود علامة على القطيعة داخل المنزل العصري (11). لعل هذه القطيعة هي التي استوجبت حوامل إشهارية غنية بالمعنى في مثل هذه الفضاءات، كان تاجر الأحياء الشعبية في غنى عنها لوجود وسائط اجتماعية أخرى تعرضها.

5) سلمية اللغة :

نسعى هنا إلى كشف التقاطعات الموجودة بين اللغات في النص الإشهاري للشارع التونسي وكيفية تشكلها ضمن علاقات لغوية معينة وذلك بهدف معرفة وضع اللغة العربية في هذا النص. هل تمكنت من الحفاظ على قواعدها؟ أم أن الإستعمال اللغوي للعربية في علاقتها ببقية اللغات أفقدها منطقها الخاص لغوي ودلالي؟

أول ما يستعري الإنتباه ظاهراً في هذا المجال الأوبنعيما يزيد على أربعة عقود أن المنافسة بين العربية والفرنسية، إذا تعلق الأمر خاصة بالمدينة الحديثة، تفقد فيها العربية سلطتها على ضوابط قواعدها، بموجب مزاحمة الفرنسية لها وتفوقها عليها. وهو عامل هام، عائد في جانب منه إلى علاقة التلازم الوطيدة بين مصدر السلعة – فرنسا في هذه الحالة – ولغة ذلك البلد المنتج لها، لأن اللغة دلالات إيحائية خاصة بالشيء الذي نسميه، فإذا عرب الشيء فصل فيه بين الدلالة الإيحائية العصرية والمندول، فتبقى السلعة نتيجة لذلك، سلعة فحسب، وتفقد ما يحف بها من دلالات سياقية يمنحها إياها الدال الأصلي. على أن المقارنة في هذا، أن الفرنسية هي اللغة الإشهارية المناسبة، رغم تنوع مصادر السلعة التي غالباً ما تكون سلعة محلية في المجالات الإستهلاكية الكمالية. ومع ذلك توهم العبارة المكتوبة على البضاعة بأنها مستوردة: Made in France بهذا التلازم بين السلعة ولغة البلد المنتج، كانت اللغة إحدى أهم قنوات التبعية. فتنبت العربية العديد من الألفاظ الأعجمية – الفرنسية بالخصوص – والتراكيب الجديدة والصواتم Phoneme الفرنسية، رغم بعد الصلة بينهما، كعدم وجود الصوت المانظر في العربية لما يقابله في الفرنسية. تكون هذه المزاجية بين اللغتين قاموساً خاصاً يختلف

الموضة، تقوم هذه الأخيرة مقام المنزل التي يكون فيها الفرد ذا شأن وثقافة ورفق اجتماعي. القول هنا هو قول اللافتة، بمجرد أن نجعله وتنبهنا يحملنا دون غيرنا. إنها عدوانية في جوهرها قائمة على التصنيف والإقصاء والنظرة الدونية، فتباعد ملفوظ اللافتة عن البنية اللسانية التي تحملها في الجملة وعن طبيعة البضاعة من جهة أخرى هو تباعد اجتماعي يرام منه التمايز الاجتماعي. ولما كان هذا التمايز صوريا، لا يشهد له الواقع، كان بالتالي لونا حديدا من ألوان الرغبة في "التغرب" (Occidentalisation) تطوف هذه الرغبة وتختفي، لتحدد وتهدأ حسب الفضاءات الاجتماعية التي يتحرك فيها الفرد. ذلك أن الفضاء الاجتماعي هو أبعد من أن يكون متماثلا.

يتلون الفرد بألوان المدينة ويتحول منظوفه من لسان إلى آخر. الشخصية في هذا المناخ هي مجموعة ألقعة ولقائح غدا موسوما بسمة البضاعة أو بالأحرى بسمة اللافتة الحاملة للبضاعة. يرسم، إذن، مشهد مقلوب لا تحكمه البضاعة لأنها مشدودة باللافتة التي تنزلها منزلة هذه القيمة أو تلك. هذا المشهد يصور عالما سيميائيا أكثر منه اقتصاديا.

كل بقية تواصل هي بنية تبادل والعكس صحيح. تسمح هذه المعادلة باستعار الفضاءات العمومية فضاءات تواصل، محكومة بآثار من نسق تواصل لغوي. ينظر في هذا السياق إلى فضاء التبادل الاجتماعي في إطار الفضاء العمومي انطلاقا من مفهوم السوق اللغوية، كما صاغه بيار بورديو. وقبل تحليل أبعاد هذا المفهوم في علاقته بموضوع البحث يجدر التذكير بما ذهب إليه كلود ليفي ستروس في بعض بحوثه الأنثروبولوجية، حيث اعتبر النظام الاجتماعي بكل مكوناته الأساسية إنما هو نظام تبادل والتبادل ينبغي أن يفهم في بعده التواصل، كذلك كان الزواج من حيث البنى التي تحكم شريعته عنصرا متصهرا في منطقة بنية التواصل التي تحكم هذه القبيلة أو تلك في المجتمعات البدائية. ويقرر كلود ليفي ستروس، أنه كما تتبادل في الكلام دلالات تحدد منطقها بنية اللغة المشتركة، فإن المجتمعات البدائية تتبادل النساء على أساس التماثل في قاعدة التواصل، فالمرأة تقود هنا علامة.

على أساس هاتين الملاحظاتين يمكننا أن نوسع في مفهوم بنية التواصل من شدة في مفهوم بنية اللغة. ألا تكون البضائع والفضاءات التي تعرض فيه علامات ورموز تستقطب أطراف التواصل على أساس ما يصدر عنها من ضغط اجتماعي، بل من تكيف بنيوي لمعزونات التواصل، فإن تكون في ساحة من

جيل، فقلبت العجمة على اللسان العربي الذي كان لهم، وصارت لغة أخرى معترجة والعجمة فيها أغلب ما ذكرناه عن اللسان الأول بعد⁽¹⁴⁾

إلا أن هذا المزج اللغوي الناتج عن مخالطة العجمية بعبارة ابن خلدون لم يكن مخلا بسلامة اللغة الفرنسية التي تتميز بوضع خاص في نص التسمية داخل المدينة الحديثة. فقد حافظت رغم غموض الفاظها أحيانا على خصائصها اللغوية التي تصونها نسبيا من الخطأ قبل اللغة الأصلية. فهي لغة "الحداثة" وأداة هامة لمساندة المنتج أو البضاعة وتأكيد جودتها، وهي كذلك لغة النخبة والتميز الاجتماعي حتى بدت، ظاهرا، أسهل مثلا علينا، ناقلة إلينا أشكالنا من الاستهلاك الثقافي والسلوك وأكثر قابلية للتألف مع المناخ الاجتماعي والثقافي للشارع.

تكون هذه اللغة أداة هامة للإغراء في معناها الإيحائي وتعني شيئا آخر غير ما يقال في معناها الإشاري، أي استعمال اللغة لتعني ما نقوله ومن أجل ما وظفت إليه، لا يهم من هذا أن الفرنسية مولقة لفرد النخبة من العصور بل اختراق قيم النخبة للعلوم وتسرب إنمائها المعيشية، ذلك أن الفرنسية لما لها من بعد دعائي، إظهار في اللغة العربية، تبدو: "دافعا ثقافيا لاستهلاك المسطوحات ... وعاملا من عوامل النجاح الاجتماعي" (15). ولذلك فهي مؤهلة قبل غيرها لتقوم بوظيفة الدعاية والإشهار.

العلاقة بين التاجر والمشتري ليست علاقة مباشرة بل تمر عبر وسائط تلعب فيها اللغة دور المحفز، في أغلب الأحيان. هذه الوسائط تفعل فعلها في المشتري من قبيل: الباريسية وجمال باريس وابتكار فرنسا.

بهذا الاعتبار، تكون العلاقة باللغة الفرنسية علاقة اجتماعية ونفسية، فردية وجمالية بما تحملها من تداعيات تستمد من حضارتها ومن سياقها التاريخي الاجتماعي والثقافي وليست علاقة معرفية صرفة. العناوين الإشهارية في الشارع هي علامات صامتة والإستعمال هو الذي يمنحها معنى بإقحامها في بنية لغوية هي الجملة: "اشتريته من البالماريوم".

توجد نفس البضاعة في أماكن مختلفة غير أن الاختلاف المرتبط بلغة المكان هو الذي يصبح محددا لقيمة البضاعة ولتمايزها الاجتماعي عن مثيلتها. فكما لو كنا إزاء منتج يحدد طبيعته نمط الإنتاج. غير أن نمط الإنتاج هنا ليس ذا طبيعة مادية تقنية وإنما ذا طبيعة لسانية صوتية فيغدو "الصوت" صوت اللافتات بيانا. يوجد نفوذ سحري تملكه اللافتة بمجرد أنها تنطق "بلسان الغرب" الذي هو لسان

البلاغة هنا، هي كل خروج من المعنى الأول إلى معنى ثان، وهو مجال الإيحاء، وهي محاولة بناء الرسالة الإشهارية لتتردد من البعد البلاغي إلى البعد التبليغي، لأن البلاغة هي النص الإشهاري هي قبل كل شيء تقنية تسمح لمن يمتلكها ببلوغ الهدف المنشود داخل وضعية وصيغة معينة لأنها ذات هدف ذرائعي صرف: إقناع المستهلك بجودة البضاعة باستثمار نسيج رمزي ثقافي وحضاري ينتشر في النص الإشهاري المبثوث في الشارع التونسي عبر المكتوب والمصور.

يخضع نص الشارع، إذن، وحسب هذا التعريف إلى التحليل البلاغي مثله مثل الأثر الأدبي. ولعل أبرز معانيه في هذا السياق تتمثل في أن البلاغة في النص الإشهاري في الشارع التونسي تخضع لتوزيع اجتماعي حسب الفضاءات الاجتماعية. فما هو شعبي نتقدم فيه أوجه البلاغة الإشهارية، لأن العلاقة التي تربط بين التاجر والمستهلك هي علاقة المحتاج بالحاجة فلا تحتاج إلى بلاغة، إنها علاقة بالضرورة. أما الفضاءات التجارية الكبرى فتحصر في لغتها الإشهارية على تخير الصور الأكثر إيحائية وجعالية. يعود البلاغ إلى تعدد الاختيارات السلعية فيها، مما يعني أن البلاغة مرعوبة بمناقسة

في هذا المعنى، يرى ماركس أن ما يحدد قيمة السلعة ليست طبيعتها العادية بل علاقة اجتماعية بين الناس تأخذ شكلا حينا لعلاقة بين الأشياء، يقول ماركس - ومن البديهي أن نشاط الإنسان يحول المواد التي توفرها الطبيعة ويجعلها صالحة للاستعمال. فنشكل الخشب شيء عادي عديم المعنى ولكنه بمجرد أن يعرض كسلعة تصبح المسألة مختلفة تماما، إذ تصبح في نفس الوقت شيئا محسوسا ومجردا لا يكفيه أن تقوم بقلها على الأرض، بل لنقل أيضا إنها تنتصب على رأسها الخشبي قبالة السلع الأخرى وتتخرط في دلال ليس أقرب منه إلا أن تأخذ في الرقص (16). المناقصة، بهذا، هي مصدر الحاجة إلى البلاغة فهي تقنية كثيفة الحضور في الفضاءات التجارية - الراقية وتابرة في الفضاءات الشعبية

وما يبدو اتجاهها عاما يجدر تأكيد، فيقدر ما تكون العناوين الإشهارية مختصرة تكون مشحونة بقدرة إيحائية وتقترن بالمجالات الكمالية، ويقدر ما تعتمد للتطوير يتضاءل تأثيرها الإيحائي وتقوى مباشرتها الدلالية كجمل عادية أو مسطحة. وكأنه ليس من غايتها إقناع أو إيهام المتلقي بجودة السلعة، بل غايتها إرشادية تتوقف عند الإبلاغ بصنف السلعة : مكتبة وراقية. تتراوح العناوين، بين

ساحات المدينة، هو أن نشعر بنوع من الانتماء الاجتماعي تمتاز على أساسه عن الآخرين. فكان الهوية هي هوية الانتماء القوي ولما غدا الفضاء الاجتماعي محكوما بضغط علامات التواصل (بضائع وانتماءات اجتماعية واقتصادية وثقافية) فإن هذه الفضاءات هي التي تستقطنا وبهيكيل بعلوماتها كلاما ومرجعياتنا التواصلية فلا غرابة، إذن، في أن نتقحم تلك البضائع اللغة الأصلية بما تفصح عنه من مفردات لغوية دحيلة. هان ينطق التونسي بجملة مخضرة يبتدئها بالفعل على غرار ماهو في اللغة العربية الأصلية وأن تتسرب تلك الجملة مفردات لا يعرف إن كانت من أصل فرنسي أو انقليزي أو إيطالي أو غيره، فهذا أمر مألوف ولم يعد يثير لدى صاحب القول غرابة ليست للغة هما محكومة بموازين قوى خارجة عن بنية اللغة في معناها اللساني.

فما يسمى بالزدواجية اللغة قد لا يعدو أن يكون ازدواجاً في أنظمة الكلام والمتداخل في الفضاء الواحد. إن وجود تشريعات لغائية للغة العربية أمر يؤكد على نحو مفارقة ما ذهب إليه التحليل : الشارع لا تحكمه التشريعات بقدر ما تحكمه موازين قوى اجتماعية، سيما في مجال التواصل. فللشارع ولفضاءات التواصل استقلاليتها النسبية على هو سياسي، معنى ذلك أن فضاءات التواصل تحكمها الرغبة والحاجة، إذ أننا في التواصل نبحث عن اعتراف الآخر بالذات والإعتراف انتماء، وللانتماء رموزه الضاغطة

توجد بيننا لا شعورية توجه التواصل تختصر في الوجدان فنندفع معها اندفاعا، وفي الشارع لا نجد القانون أمامنا بل الآخر يرقبنا، يرقب لباسنا وقلوبنا وحركاتنا وسلوكنا. وكل هذا إنما يتوفر في السوق اللغوية - بالرجوع إلى بورديو - ثمة ثقافة مسيطرة تفرض مفرداتها وحركاتها ومواقفها واختياراتها وقيمها. ولما كان كل هذا يسري من خلال المعروضات فإن هذه الألفاظ : Le Clochard, Chic Gaspillage هي التي تصبح مسيطرة على نسق التواصل، فتتحرك الجملة العربية في هذه الفضاءات. وقد لا يبقى منها سوى "بنيتنا العميقة" فتأوها جملة عربية - مفروشة - أو مزوقة بألفاظ غريبة عنها.

6) البلاغة والتبليغ :

هل الشارع نص بليغ؟ نسعى هنا إلى تقديم قراءة في بلاغة الشارع التونسي وكيفية انتشارها فضائيا مع محاولة إبراز الأشكال البلاغية للعلاقة القائمة بين اللغة والسلعة أي انسجام هذه العلاقة وجمالها بلاغيا.

والإنكليزية. وقد يعني هذا أن العنفاة في السوق تعبر عنها لغة أجنبية بالدرجة الأولى. ويتضمن النص إلى جانب ذلك نوعا من المجاز يرسم من خلال المعنى الحقيقي للسلعة ويتضمن إحصاء إبلأغيا يستمد صفته من ماهية السلعة، فيحيل إليها لوجود علاقة مشابهة بين مادة البضاعة واللغة المعبر عنها يمكن نعت هذا المجاز "بالمجاز الإنشائي" وهو أكثر مهارة في الإدعاء والإنشائات.

يخترق التاجر سلامة القواعد اللغوية بحثا عن صورة بلاغية تغمه وإيقاعا دون التقيد بالعلاقات النحوية والدلالية التي تتكون بين المفردات وقواعدها التركيبية. المشكلة بالنسبة له، ليست مشكلة لغة أجنبية ولا يهيم ما يمكن أن ينجر عن ذلك من استلاب وتعميش "للثقافة الوطنية" بقدر ما يهيم ترويج السلعة. هذا الإرتباط بين البلاغة والملكية سمح بحرية التصرف في العبارة دون تقيد بقوانينها النحوية والدلالية أيضا.

وليس من شك في أن تحولات تعبيرية من مجال إلى مجال ومن مستوى إلى مستوى في بصدق الإنجاز داخل العبارة العربية نفسها. ومن هذه الوجهة يمكن اعتبار "نور النجاج" الذي هو أعز لملفولة كهرياء على أنه "كان" أو كان يمكن أن يكون أكثر بلاغيا مع العلم والمعرفة عموما ومع المكتبات كمحلات لذلك. قد تكون دلالة التفاضل لصاحب المحل نفسه بالنجاج التجاري وحث المستهلك على الشراء، وقد تكون أيضا تفاولا بيجاح من يدرس من أبنائه على هذا النور. وهي من طرق البيان في النص تلتجئ إلى التصوير للتأثير بطريقة الإيهام والقياس الخادع المضخم

الإيهام والمباشرة والمجاز والحقيقة والإيجاز والإطناب إن الإتياء العام هو، إذن :
- كمالتي : إيهام + إيجاز
- ضروري : مباشرة + إطناب.

وتتراوح الصور البلاغية في الشارع بين القوة والضعف. وتصل إلى حد الإستهانة بأساليب العربية ويمكن الجزم بأن استعمال الصور البلاغية الجميلة أمر نادر في الشارع : هناك صور بلاغية جديدة استنتجها الإشهار في الشارع التونسي. ولكن هذه البلاغة ليست من بديع اللغة حتى الآن : هناك بلاغة في النص لكنها ليست بلاغة في اللغة بقدر ما هي "بلاغة" الصدمة الإشهارية، وظلغيتها ترويج السلعة والحث على الإستهلاك يخلق حجج بلاغية لا يهم إن كانت صورها غريبة أو غيرها. بل المهم أن تثير في ذهن المتلقي الشهوة والأمنية والرغبة والتوق. يعلم التاجر في الفضاءات الحديثة بأن المستهلك مشدود إلى السلعة الغريبة بدرجة أولى. فوصف السلعة بأنها عصرية هو وصف مجازي فيه إحالة إلى السلعة الغربية، وللمقصور بالعصري في المنطق التجاري هي أنها صنعت في الغرب ومستوردة منه. ويمكن المجازة بالقول بأن "البلاغة التونسية" هي التي تحمل معنى الجاذبة "بالمنطق الجليل" برموزها

إن ظاهرة تعميم العنوان الواحد على مجالات واسعة من السلعة فيها مؤشر ضعف الجهد الذي يبذله التاجر التونسي في البحث عن دلالات عربية متميزة إبلأغيا وبلاغيا. ولعله يبذل جهدا أكبر في البحث عن عناوين بالفرنسية

الإحالات :

- 1- Jean Duvignaud, Francastel et Parisfsky, Le problème de l'espace, in sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire, médiations, les éditions Denoël/Goutier, Paris, 1976, p.262/
- 2- كان يحدد العنوان أو الإسم علاقة مصاهرة، مثلا، فيقيمها أو يعدمها.
- 3- Pierre Bourdieu, ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques, Fayard, France, 1982, p.18.
- 4- سعتني عبارة "سرة البلاد" في الإستعمال الإجتماعي التونسي قلب المدينة ومركزها الأساسي
- 5- البلدية، دراجة تونسية تشير إلى سكان المدينة "المواصلين" فيها.
- 6- قاع الجرة كتابة على العمق الأساسي للمدينة العتيقة.
- 7- Roland Barthes, l'aventure sémiologique, Seuil, 1985, p.261
- 8- Jean Duvignaud, Lieux et nom lieux, éditions Galilée, 1977, p.51.
- 9- Abdelwaheb Buhdiba, Durée et changement dans la ville arabe, in la ville arabe dans l'islam, sous la direction de A. Buhdiba et Dominique Chevalier, C.F.R.E.S et C.N.R.S, 1982, p.23
- 10- Roland Barthes, l'empire des signes. Flammarion, 1970, p.43
- 11- Jacques Berques, le Maghreb entre deux guerres, seuil, Paris, 1962, p.216
- 12- Abdelwaheb Buhdiba, Durée et changement dans la ville arabe, Op cit, p.23.
- 13- Roland Barthes, Eléments de sémiologie, Seuil, 1985, p.21.
- 14 - عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، الجزء الثاني، الدار التونسية للنشر، 1984، ص (726-727)
- 15 - الطاهر ليب، المعجز عن التعريب في مجتمع تابع، المستقبل العربي، عدد 29، جويلية 1981، ص 22-23.
- 16- Karl Marx, le capital, Tome 1, Editions sociales, Paris, 1950, p.216.

شخصية الرسول في الأدب العربي المعاصر: بين التمثيل والواقع

الطاهر الصنّاعي *

١- ظروف الكتابة ودوافعها

هذه الظروف يمكن إجمالها في ما يلي

- انقلاب الموازين الحضارية لصالح الغرب المسيحي.

وحدود أغلب البلدان العربية - الإسلامية تحت سيطرة الاستعمار والبعض

منها استقل حديثاً

- اتصال المتفكير العرب بأوروبا وإدراكهم للهوة الحاصرية الفاصلة بين

الشرق الإسلامي والغرب المسيحي خاصة في مجال العلم والتكنولوجيا ومناهج

البحث المتطورة

- ردة الفكر الليبرالي وحرص المفكرين على مصالحة واقعهم الاجتماعي أمّا

الدوافع فيمكن تحديدها في ما يلي :

أ - دوافع موضوعية :

- مواجهة الغزو الحضاري الغربي والدفاع عن الذات.

- الردّ على حركة الاستشواق التي تسعى إلى النيل من الروح المعنوية للإسلامية

الإسلامية

- إعادة النظر في التراث وقراءته على ضوء المناهج الحديثة.

ب - دوافع ذاتية : ذكرها كل مؤلف في مقدمته . وهي بالنسبة إلى هيكال الردّ

على مطاع الغرب في شخصية محمد إذ اعتبره بعضهم لصاً وساحراً ومتهاكاً على

اللذة وقساً رومياً يسعى إلى كرسي البابوية . وقد لاحظ إضافات كثيرة في كتب

السيرة القديمة لا يصدقها العقل واعتمدها الطاعون في الإسلام ممّا دفعه إلى القول :

"وهذاني تتكبري آخر الأمر إلى دراسة حياة محمد . وهدفي مطاعن المسيحية من

ناحية وجود الجامدين من المسلمين من الناحية الأخرى ، على أن تكون دراسة

علمية على الطريقة الغربية خالصة لوجه الحق ولوجه الحق وحده" (١)

أمّا طه حسين فقد نزل كتابه في إطار رؤية تحديث النصوص القديمة . لأن

كتابة السيرة في اعتقاده "ضرب من الالتزام الفكري منطلقه التراث الفكري

الإسلامي الذي بنيت عليه حضارة من أروع الحضارات . يقول : "إلى هذا التحو

٥
إنّ الكتابة عن الرسول
ليست ظاهرة جديدة ولا

حديثة وإنما هي قديمة تعود إلى

القرن الثاني للهجرة نجدها في

كتب السيرة كسيرة ابن هشام (ق

2هـ) وكتب التاريخ كتاريخ الطبري

(ق 4)، وكتب التفاسير كتفسير ابن

كثير (ق 8هـ) . ولقد كتب القدامى

السيرة بدافع التدوين والتاريخ

والعبرة ، بينما في العصر الحديث

أجبر المؤلفون تحت ضغط

الظروف الجديدة على إعادة النظر

في السيرة النبوية وتحديد دوافع

الكتابة فيها . ومن هذه الظروف

والدوافع سننطلق في تحليل

شخصية الرسول في الأدب العربي

المعاصر .

* أستاذ مساعد بكلية الآداب - منوبة تونس

عربي. فخصّص هيكل الفصول الأربعة الأولى لتحديد الإطار الحضاري للإسلام، وملاً بذلك الفراغ الموجود في بعض كتب السيرة الحديثة التي أغفلت التعمق في الكشف عن حياة الرسول قبل الدعوة وتحدّثت عن المؤثرات الخارجية التي يمكن أن تحصرها في النقاط التالية :

— حياة مكة الاجتماعية والاقتصادية : كانت مكة تمثل تراث العرب الديني وتضمّ في معابدها أكثر من ثلاثمائة صنم تمثل آلهة قبائل العرب، ومكة بها بنية اجتماعية طبقية: الأحرار والعبيد وهي ميدان رخاء مادي وحسي : النيزد والجوارح والعبيد، هذه الظواهر أفرزت فيما اجتماعية متحرّرة، المدينة مستقلة سياسياً واقتصادياً وفيها صراع بين قريش ومنافسيها على السقاية والرفادة، ذلك أن الكعبة هي المحور الأساسي لكل نشاط، ومن هنا وجب ظهور معدل لهذه الحياة، أي وجبت إعادة تنظيم للكون. وكان لمحمد داخل هذه البيئة حضور متميّز . سياسي واجتماعي واقتصادي :

— سياسي : صلح الفضول : دعم زعامة قريش فقد حسم محمد الخلاف حول الحجر الأسود.

— اقتصادي : المتاجرة بأموال خديجة نوعاً من الامتياز عن بقية الرجال.

— اجتماعي : من خلال نشاط قبيلته التي تسهر على الحبة في مكة

لابد أن نشير إلى هجوم أبرهة على مكة ومحاولته تهديم الكعبة. هذه الهزيمة كان لها بعد سياسي. أمّا المؤثرات الداخلية التي ساهمت في تكوين شخصية محمد فإن هيكل يتحدث عن بثمة المثلث : موت والده وموت أمه وموت جدّه عبد المطلب الذي كان له تأثير نفسي كبير— بل سياسي، فجدّه هو رأس القوم. ويرى هيكل أن رفض المرصعات له يعود إلى يثمه لا إلى فقره. ولم يعط أهمية للملكين الذين شقّ صدر الرسول لتطهيره ولا إلى ولادته، فقال إن أمة "وضعت كما تضع كل أنثى" (5). على خلاف ما ذكره ابن هشام وابن سعد وطه حسين (6).

من المؤثرات الداخلية أيضاً — موت أبناؤه الأربعة من خديجة وبقاء البنات... وهو ما دفع "مكسيم رودنسون" إلى القول بأنه كان يكثر من الزّواج بحثاً عن ولد (7). وفي النهاية كانت له علاقة وثيقة بورقة بن نوفل المتشبه بالبنات النضرانية

أمّا طه حسين فيحلّل في الجزء الأول من كتابه على "هاشم السيرة" علامات النّبوة وقد تبدّت في الكون، ولدى

من الأدب القديم ومن إحياء ذكر العرب الأولين قصدت حين ألميت فصول هذا الكتاب. ولست أريد أن أخدع القراء عن نفسي ولا عن هذا الكتاب فإنّي لم أفكر فيه تفكيراً ولا قدرته تقديراً ولا تعمّدت تأليفه وتصنيفه كما يتعمد المؤلفون، إنّما دفعت إلى ذلك دفعا وأكرهت عليه إكراهاً ورأيتني أفرا السيرة فتمتلئ بها نفسي ويعيض بها قلبي وينطلق بها لسانتي وإذا أنا أملّي هذه الفصول وفصولاً أخرى أرجو أن تنشر بعد حين" (2). وبالنسبة إلى العقاد كانت الكتابة ردّاً على صديق ادّعى أن بطولة محمد إنّما هي بطولة سيف ودماغ، "وتقديراً لعبقرية محمد بالمقدار الذي يدين به كل إنسان ولا يدين به المسلم وكفى" (3) في حين يقول عبد الرحمن الشرقاوي في مقدمة كتابه "محمد رسول الحرية" : أردت (بهذا الكتاب) أن أصوّر قصة إنسان اتّسع قلبه لآلام البشر ومشكلاتهم وأحلامهم وكونت تعاليمه حضارة زاخرة خصبة أغنت وجدان العالم كلّ لقرون طوال ودفعت سلالات من الأحياء في طريق التقدم وكشفت آفاقاً من طبيعة الحياة والناس... ويضيف :

"قصة إنسان ناضل... ضد القوى المظلمة المهيمنة من أجل الإخاء البشري ومن أجل العدالة والحرية والكرامة القلب المعذب ومن أجل الحب والرحمة ومستقبل أفضل للناس جميعاً بلا استثناء : الذين يؤمنون بنبوّهة والذين لا يؤمنون بها على السواء. إنه ميراثهم جميعاً لا ميراث الذي يؤمنون به فحسب" (4).

وتوجد أسباب أخرى نفسية — دينية ووجودية : لعلّها

من قبيل الشعور باقتراب الساعة أو الشعور بالذنب أو من قبيل تطهير النفس وتأكيد الإيمان ودفع التهم كمن يقصد بيت الله الحرام بعد أن "يشيخ" (بمعنيها الفصحح والداوج) تطهيراً للذنوب. على كلّ مهما اختلفت الأسباب فما يهتّم الآن هو البحث في مراكز الاهتمام بهذه الشخصية من خلال الدراسات المذكورة.

II — مراكز الاهتمام

هي العناصر التي استقطبت كتاب السيرة الحديثة وتجلّت بشكل واضح في تحاليلهم وتعاليلهم... ويمثّل عنصر "محمد النبي" الموضوع الأكثر تداولاً في كتاباتهم.

1) محمد النبي : اهتمت هذه الدراسات في الغالب بمحمد قبل البعث ومحمد بعد البعث وذلك لتأكيد أن "الكون كلّ كان يتهيأ للحدث الجلل ألا وهو نزول الوحي وبعث نبي"

العقاد الخوض في ما خاض فيه حسين وهيكل أي الفترة السابقة للوحي وما صاحبها من خوارق.

أما الشرقاوي فقد تميز عنهم بتحليله البنية الاقتصادية والاجتماعية في مكة واعتبر الصراع الطبقي وانحلال القيم الاجتماعية أحد الأسباب الرئيسية لظهور محمد. ولم يشير إلى وجود خوارق أو علامات غير طبيعية تبشر بالنبوة (10)

هذه إذن جملة مؤشرات ما قبل البعثة التي ستقود إلى البعثة ذاتها. ومعها ندرس أربعة مواضيع أثارت جدلا بين المسلمين والمستشرقين وهي: الوحي وقصة الغرانيق والإسراء والمعراج وغزوة بدر.

يُتهم بعض المستشرقين الرسول بأنه كان مصابا بالصرع، وأن القرآن الذي ينطوؤه يأتي في الغالب إثر نوبات عصبية يتصحب على إثرها العرق ويعيش محمد في غيبوبة تامة. فإذا افق تلا الوحي. وأن القرآن من إنشائه، والعديد من الآيات أضيفت إلى القرآن لأسباب دينية وسياسية (11)

يقول هيكل إن محمدًا، لما شارب الأربعين (610م) بقي مدة لشهر يتعبد بالغار حتى خشي على نفسه عاقبة أمره فأسر خديجته إلى خديجة وأظهرها على ما يرى وأن يكاف عبد الجن به فطمأنته... وفيما هو نائم بالغار يوما جاءه ملك وفي يده صحيفة فقال: «اقرأ فأجابه ماخوذاً، ما أقرأ؟ فأحس كأن الملك يخنفه ثم يوسله ويقول له، اقرأ. قال محمد، وقد خاف أن يخنف مرة أخرى، ماذا أقرأ؟ قال الملك: اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم (12). فقرأها وانصرف الملك عنه وقد نقشت في قلبه. ثم استيقظ فزعاً يسأل عما حدث ومكث بوهة أصابته فيها رعدة الخوف... ثم هام في الجبل وسمع صوتاً ينادي فإذا هو الملك في صورة رجل يناديه - وعاد إلى خديجة وهو يقول زملوني، فزملته وهو يرتعد كأن به الحفى وذعبت خديجة لتعلم ابن عمها ورقة بن نوفل الذي طمانها وأعلمها بأنه نبي هذه الأمة. ولما عادت ومحمد في هدأة نومه إذ به، وقد اهتز وثقل تنعسه وبلك العرق جيبه، يقوم ليستمع إلى الملك يوحى إليه (يا أيها المدثر قم فأنذر، وربك فكبر وثيابك فطهر والرجز فاهجر ولا تمنن تستكثر ولربك فاصبر) (13)

وتولى الوحي بعد ذلك تباعاً وفي ظروف مختلفة

ويضيف هيكل أن الدعوة بقيت سرية أو محدودة مدة ثلاث سنوات حتى أمر الله رسوله أن يظهر ما خفي من أمره وأن يصعد بما جاء منه، ونزل الوحي: «و أنذر عشيرتَك

بعض النماذج الحائرة، وفي بني هاشم وفي شخصية الرسول ذاته

* في الكون: فساد العقائد ← طغيان الوثنية فساد السياسة: كثرة الحروب بين القبائل وبين الأمم. الفرس = الروم. وانتصار ذي نواس اليهودي الذي أباد عشرين ألف تجراني مسيحي في اليمن. * في النماذج الإنسانية الحائرة:

- راهب الاسكندرية: خرج من أرض قيصر بحثاً عن الأملثتان.

- بهيرا: راهب وعالم رأى الفتى مع القوافل فتحدث إليه وتنبأ له بأن يكون نبيا يغير وجه العالم.

- ورقة بن نوفل قريب خديجة (ابن عمها) بارك زواج محمد منها وكانت له علاقة بالراهب نسطاس وكون معه جمعية سرية عربية تبشر وتبشّر الناس لديانة جديدة.

- سيد بني مخزوم (عمرو بن هشام) شخصه عربية حائرة صادق نسطاس وأطمان إلى ورقة

* في بني هاشم: حفر عبد المطلب لزعم وانفجار الماء تحت راحلته. شخصية عبد المطلب اجتمعت فيها كل الخصال.

- ومن العلامات أيضاً نجاة والده عبد الله من الموت بعد أن ضرب عبد المطلب القداح: هو رمز التضحية والفداء (كان عبد المطلب قد نذر الآلهة يضحيه من أيناه لو عاش أولاده العشرة).

- يشير له حسين أيضاً إلى حادثة ابرهة ومحاولته تهديم الكعبة وموقف عبد المطلب منه وكذلك إلى الطير الأباييل التي حمت الكعبة: فابرة علامة من علامات النبوة.

أما العلامات الذاتية فيتحدث عنها له حسين من خلال آمنة وحملها وإعراض المراضع عن الطفل اليتيم واتصاله بشدي حليمة، واتصال الملكين به وعملية شق الصدر. ثم من خلال محمد الراعي وميله إلى العزلة وزواجه من خديجة ومحاولة أبي جهل قتله... (8) إلى غير ذلك. المهم أن له حسين جمع من العلامات ما هو مقبول عقلا وما هو غير مقبول، ولكن الأسلوب الذي به قدم تلك العلامات فيه حرارة إيمان وغزارة عواطف يندر وجودها في كتب أخرى

وأشار العقاد في علامات مولده إلى تداعي القيم في فارس وببزنطة والحبشة وإلى تتضافر مجموعة من العوامل الموضوعية والذاتية لترشيحه لتلك الرسالة من أمه وقبيلة وعائلة وأخلاق وسلوك وفصاحة لسان... (9) وتجنب

أميل برنجميم⁴ الذي اطلع على كتب السيرة وسرد القصة بأحداث طغى عليها الخيال والعجيب (جبريل وضأ الجبين وقد تدلى شعره الأشقر في ثياب مزركشة بالذر والذهب وله أجنحة من كل ألوان والبراق دابة لها أجنحة كأجنحة النسر...) من الرسول في رحلته بجبل سيناء وكلم موسى ثم بيت لحم حيث ولد عيسى وصلى بيت المقدس. ثم ارتكز على صخرة يعقوب وصعد إلى السماوات، والتقى في بعضها بالأنبياء والرسول، ثم واصل سيره إلى سدره المنتهى حيث خاطب الملائكة ووصل إلى العرش أخيراً أين حاوره ربه⁽²⁰⁾.

هيكل فقط آثار هذه القصة وشعر بالحر جرك ما أحيطت به من مبالغات لذلك فضل مناقشة مسألة ثانية وهي : إكان الإسراء والمعراج بالجسم أم بالروح؟؟ وما الحكمة في ذلك؟؟ يقول : "قفي الإسراء والمعراج في حياة محمد الروحنة معنى سام غاية السمو. معنى أكثر من هذا الذي يصورون... فهذا الروح القوي قد اجتمعت فيه في ساعة الإسراء والمعراج وحدة هذا الوجود بالغة غاية كمالها". تتألف في هذه الساعة كل الحدود أمام بصيرة شحيد وأجمع الكون كله في روحه فوعاء منذ أزل إلى أبده⁽²¹⁾. بدأ لنا تحليل هيكل مستوحى من التجربة الصوفية التي تقوم على المجاهدة والمكاشفة والاتصال بالاتحاد.

4- غزوة بدر : حدثت هذه الغزوة في الثامن من رمضان من السنة الثالثة للهجرة فقد علم المسلمون بأن قوافل قريش التجارية عائدة من الشام عاتزموا انتزاعها والاستيلاء عليها، لكن قريشا فوّت الفرصة عليهم بتغيير طريق العودة. فنجت القوافل، وفزت محاربة محمد الذي خرج بدوره مع الأنصار والمهاجرين إلى ماء بدر حيث التقى الجمعان.

ما يهمنّا في هذه الواقعة حدثان : الأول يخص نزول الملائكة لمساعدة المسلمين لأنهم كانوا فئة (حوالي 300 رجل) والثاني قتل الأسرى والضحية التي أثارها المستشرقون

له حسين الذي دأب في كتابه "على هامش السيرة" على سرد الخوارق لم ير بأساً من إيوان ما يعتقد أنه حدث يوم بدر. يذكر أن "أبا جهل لا يكاد يقوم حتى يرى هولاً لم ير مثله قط". وما كان يقدّر أنه سيراه آخر الدهر. يرى سبحانه بين السماء والأرض قد اظلم لها الجو وموت كأنها العواصف. ثم هيبت منها أشخاص قد لبسوا العمامم واللقوا فضلها

الأقربين، وأخض جثثك لمن انتعك من المؤمنين فإن غصوك فقل إني بريء مما تعملون" (14). وأورد طه حسين في الجزء الثالث من كتاب "على هامش السيرة" الأحداث ذاتها تقريباً على لسان محمد (15)، ولم يتعرض العقاد ولا الشرفاوي لهذه الأحداث ولكنهما أشارا إلى استعداده للفكرة الدينية

2- قصة الغرانيق (*) : هذه القصة لها علاقة بأسباب عودة المهاجرين من الحبشة. أورد ابن سعد في طبقاته والطبري في تاريخه وبعض كتاب السيرة والمفسرين أن الرسول لما ضاق نزعاً بسادات قريش تلا عليهم سورة النجم حتى إذ بلغ منها قوله تعالى "أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتِ وَالْعُزَّىٰ وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الْأُخْرَىٰ" (16) قرا تلك الغرانيق العلاء وإن شفاعتهن لتَرْجِيَنَ ثم أكمل السورة وسجد فمسجد المسلمون والمشركون معه.

وأعلنت قريش رضاها عنه، لأن الهتها ستشفع لأفرادها عند الله. لكن معهما ارتد من ذكر آلهة قريش بعد تدخل جبريل، واعترف حسب ما جاءت به الأحاساء قال على الله ما لم يقل.

فالمهاجرون لما بلغهم ذلك (أي اعترف محمد بآلهة قريش) قالوا "عاشرتنا أحب إلينا" وفعلاً راجعوا إلى مكة من الحبشة. وفي الأثناء عاد التوتير بين محمد وقريش لأنه عاد يشتم آلهتهم. ورغم ذلك دخل المهاجرون إلى مكة (17). يرفض هيكل هذه القصة ويلوم أصحاب السير والمؤرخين والمفسرين من المسلمين الذين أوردوها، ويرد على المستشرقين الذين يرون في "الاضافة" حرصاً من محمد على حماية أصحابه وقد تودد إلى قريش تجنباً لأذاها

هذه القصة لم تعرض لها الشرفاوي والعقاد ورفضها جعفر ماجد مبينا أن السياق لا يقبلها لا من حيث المحتوى ولا من حيث الصياغة لأن كلمة غرانيق نابتة في النطق ثقيلة على السمع لم تأت في أشعار المشاهير من الشعراء ولا ردتها اللسان العربي (18).

3- الإسراء والمعراج : (قبل الهجرة أي سنة 621م) الإسراء : هو تحول الرسول ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، والمعراج هو انعطافه نحو السماء ووصوله إلى العرش حيث خاطبه ربه في شأن الصلاة (خمسون صلاة كل يوم) (19).

أورد هيكل في شأن هذه القصة ما رواه المستشرق

السياسي في الكتابات المعاصرة جاءت باهتة أحيانا كما هو الشأن عند طه حسين وبدرجة أقل عند هيكل، وناصعة مشرقة مع العقاد والشرقاوي وجعفر ماجد.

حدّد العقاد صورة محمد الزعيم أو القائد في ثلاثة فصول وهي عبقرية محمد العسكرية وعبقرية محمد السياسية وعبقرية محمد الإدارية، وانتهى بعد تحليله لمواقف من حياة محمد أثناء رفع الحجر الأسود وصلح الحديبية وتوزيع الغنائم وتوجيه الأمرأ والولاة وكتابة المعاهدات والمواثيق، انتهى إلى النتائج التالية وهي :

1- أن حروب الإسلام هي حروب دفاع، فهو المعتدى عليه.

2- أن الإسلام فكرة تواجه سلطة تحول دون تحقيق الدعوة، كالثورة الفرنسية والثورة الروسية وتجربة كمال اتاتورك)

3- حروب الإسلام بعد الانتشار كانت تفرضها سلامة الدولة (ما يحدث خارج الدولة الإسلامية بهذا الإسلام).

4- الرسول لم يطلب الحرب من أجل الحرب ومع ذلك فهو يهيئ في إختيار الوقت وتسيير الجيش وتوسيم الخطط والانتشار لذلك فهو في نظر العقاد أسبق من نابليون في سرعة الهجوم واختيار المكان والزمان وقطع القوة المالية أو التجارية، وفي المشورة والاستطلاع.

5- مقتل كعب بن الأشرف من يهود بني النضير حق لأنه مها المسلمين وأثب الأعداء ونقض العهد وشبّه بنساء المسلمين (فهر أسير حرب عاد إلى الحرب مرة أخرى : يحاكم ويقتل) أما أسرى بدر فقتلهم هو قصاص كقصاص المتهمين بالتعذيب. وقتل المعتقلين من بني قريظة يعتبره العقاد تنفيذا لحكم التوراة (إصحاح 10).

6- صلح الحديبية (خرج فيه النبي حاجا لاغازيا) أعطى أروع الأمثلة على حنكته السياسية.

7- إدارة محمد وراثته هبة من هبات الخلق والتكوين دبّر بهما الأمور والشعور (وضع الحجر الأسود + توزيع الغنائم)...

أما هيكل فقد اعتبر الهجرة موقفا سياسيا يسمح لمحمد بتكوين دولة تضمن وحدة المهاجرين والأنصار لذا فقد عاهد اليهود وحزب وثيقة الأمان ولزم اليهود بالتشاور مع المسلمين في حالة الحرب وعقد المحادثات... وركز هيكل على صلح الحديبية لأنه أرغم قريش على الاعتراف بدولة محمد ودينه (سنة 6هـ). وناقش هيكل ما سماه "رونسون"

على ظهورهم، وركبوا الخيل مسومة وهم يضرّبون من المشركين الأعناق ويقطعون منهم "كل بنان" (22).

والغريب أن أبا جهل لم يحدث أحدا بما رأى لأن الهذلي ابن مسعود اجتزأ رأسه وحمله إلى النبي صلى الله عليه وسلم كما يقول طه حسين نفسه.

هيكل كان أقلّ خيالا من طه حسين، فنقل صورة من المعركة ووصف قوة المسلمين وقد كشفت أمامهم حجب الزمان والمكان وأمدّهم الله بالملائكة يبشرونهم ويزيدونهم تثبيتا وإيمانا (23). وفي ذلك يقول نزل قوله تعالى "إذ يوحى ربك إلى الملائكة أتي معكم فثبتوا الذين آمنوا، سألني في قلوب الدين كفروا الرعب فاضربوا فوق الأعناق وأصربوا منهم كل بنان" (24).

في هذه الغزوة قتل أسيران هما : النضر بن الحارث وعقبة بن أبي معيط بأمر من محمد.

يرى المستشرقون في هذا العمل تأكيداً على ظلم الدين الجديد إلى صفك الدماء، وكان أكرم بالمسلمين بعد كسب المعركة أن يردوا الأسرى وأن يكتفوا بماغنمها.

ويرى هيكل في رده عليهم أن قتل اثنين من خمسة أسيراً لا يقاس بالمجازر التي ارتكبت باسم المسيحية في مدينتي "ليل" و"باريس" حين قام الكاثوليك بذبح البروتستان غدا وغيلة. كما لا يقاس هذا العمل بما قام به الاستعمار في البلدان التي حكمها وبعدد القتلى أثناء الحرب الكونية (25).

أما العقاد فقد نبّه إلى أن قتل الأسرى ليس حكما عاما في الإسلام وإنما هي حالة أفراد كانوا معروفين بتعذيب المسلمين والتنكيل بهم في غير ميالة ولا نخوة وليست هي كحالة الأسرى العاديين. "فقتل الأسرى بعد بدر إن هو إلا قصاص كقصاص المتهمين بالتعذيب... جاز هذا في كل قانون" (26).

2) محمد السياسي :

يصعب في الحقيقة الفصل بين محمد النبي ومحمد السياسي لتلازم الصفتين إلى حدّ التطابق ولكن إذا كان محمد النبي يسيره الوحي والهدى الإلهي، فإنّ محمدًا السياسي كان يصدر فيما يقرّر في الغالب عن تجربة وقناعة. وكان في ما عدا الوحي كما يقول محمد الحديدي "فائدا وزعيما ورجل دولة... يقود الرجال ويخوض الحروب ويعتمد المعاهدات" (27). ولكن صورة محمد

3- محمد الإنسان :

لأن فصلت بعض كتب السيرة المعاصرة هذا الوجه من شخصية محمد عن بقية الوجوه الأخرى لأسباب منهجية فإن محمد الإنسان يبقى قطب الرمح في هذه الشخصية المتعددة الأبعاد. فإتساقية محمد ماثلة في محمد النبي ومحمد الرئيس بل إنه النبي الإنسان كما سماه جعفر ماجد، إنسان وهو ينشر الدعوة، إنسان وهو يحوض المعارك، وإنسان وهو في مجتمعه مع آل بيته : فهو القائل : «إِنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ يُوحَى إِلَيَّ» (33)

وأجمعت الدراسات الحديثة على أنه كان مثالا في التواضع والوفاء والزهد في الدنيا والرفق بالإنسان والحيوان. لم تكن في مجلسه أبهة الملوك وكان يمنع الناس من أن يقولوا له إجلالا. ويستجيب لدعوة الحر والعبد والأمة والمسكين ويزور المرضى في أقصى المدينة يطهر ثيابه بنفسه ويحلق البعير. وكان كما صورته هيكل «المثل الأعلى في اللباس والغرائز والطعام». وعنه يقول الشرقاوي :

«إِنَّهُ هُوَ إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ لَا يَمْلِكُ لِنَفْسِهِ ثَغْفاً وَلَا ضَرْفاً وَلَا يَسْتَحْجِبُ (يُخْفِي) عَنْ نَفْسِهِ أَوْ غِيَرِ الْمَرْضَى أَوْ الْمَوْتَ، وَإِنَّهُ لَبِكِيٍّ مِثْلِهِمْ وَيَصْحَكُ وَيَتَبَعِبُ جَسَدُهُ وَيَنْشُطُ وَيَنَامُ وَيَأْكُلُ الْطَعَامَ وَيَشْرَبُ فِي الْأَسْوَاقِ وَلَا يَعْرِفُ الْغَيْبَ وَمَا يَوْمَعُجْزُ فَمَا الشَّرُّ مَعْرِيبٍ لَكُنَّا فِي الصَّدْرِ مِنْهُ تَتَأَجَّجُ الْكَلِمَةُ الْمَصْنُوعَةُ الَّتِي يَقْتَضِيهَا بِهَا مَجَاهِلُ الظُّلُمَاتِ لِيُضِيَ شِعَاعُهَا كُلَّ طَرُقِ الْإِنْسَانِ إِلَى الْحَقِّ وَالْعَدْلِ وَالْعَافِيَةِ وَالصَّدَقِ وَالْخَيْرِ فَيُحَرِّزُ الْإِنْسَانَ مِمَّا يَعْانِيهِ وَكَانَ الْإِنْسَانُ ضَعِيفاً» (34)

بعد هذا التقديم العام لإنسانية محمد نتوقف عند موضوعين اثنين كانا محل خلاف بين المستشرقين وكتاب السيرة الحديثة وهما : تعدد الزوجات وحديث الإفك ثم نتهي هذا الباب ببعض المواقف المؤثرة في حياة محمد وهي موت ابنه إبراهيم وبعض الصحابة.

أما الموضوع الأول وهو تعدد الزوجات، فقد تحدثت عنه كتب السيرة القديمة دون حرج مما جعل هيكل يقول إنهم قدموا عن حسن نية لأعداء الإسلام حجة للطعن في شخصية محمد صلى الله عليه وسلم باعتباره عظيما في كل شيء حتى في شهواته (35).

وتذكر المصادر القديمة أنه تزوج أربع عشرة امرأة، ثلاثا لم يكن بهنّ وهنّ :

الشَّهْدَاءُ : (حاضمت لما دخل بها ومات إبراهيم في الأثناء فظلمها).

بالنبي المسلح، (28) وبين أن عقوبته متصلة بقيادة الجيوش وتنظيمها. فهو يعمد إلى الحرب النفسية (قطع الماء عن اليهود في خيبر) وإلى استراتيجية الدفاع والهجوم. وتناول هذه القضايا تقريبا جعفر ماجد في فصلين هما: فصل الرجولة والفحولة، وفصل الفراسة والسياسة واعتبر حروب النبي صراما حضاريا وليست حروبا دينية غايتها إبادة كل مخالف للرأي. وانتهى في تحليله إلى أن محمدا استطاع أن ينشئ بالمدينة دولة الإسلام الأولى ويخلق حركة تجارية كبرى (29).

إلا أن أهم الأفكار في هذا الباب ما قدمه عبد الرحمن الشرقاوي في كتابه «محمد رسول الحرية» حيث ركز بحثه على الجانبين الاقتصادي والاجتماعي.

فقد نظر إلى محمد على أنه صاحب ثورة سياسية اقتصادية واجتماعية : ثار على القيم السائدة : كالربا والاحتكار وفساد الأخلاق والمعاملات واستغلال العبيد والأجراء وتجارة الخمر والخنازير وصناعة الأسلحة وكانت ثورة محمد تكفي العدالة وتحرز الإنسان من السيطرة والخوف وتحرز العقول والقلوب من الإغرام لأنصام الكعبة والحرق الضعاف وتفتح أساليب للتعاظم بين الرجل والمكة بين الإنسان والإنسان (30) فرسالة محمد بهذا المعنى تتنكر في إطار صراع ملهي بين أغنياء يدافعون عن وجودهم ومصالحهم وقراء ينشدون حقهم في الحياة الكريمة بعيدا عن الإرهاب الفكري والمادي.

ويبرز محمد في كتاب الشرقاوي محاربا للطبقية والبطالة والاستكانة والعجز وهو بذلك يمثل تهديدا حقيقيا لمصالح السادة في مكة والمدينة، بل وفي كامل الجزيرة. فهو ثائر بدرجة أولى على وضع اقتصادي واجتماعي متروك. وهذا ما يفسر التحاق العبيد والفقراء والمستضعفين في الأراض به، وهو حامل لدستور السوق الحديثة : عدل واحترام : «لأربا ولا إهراق ولا غرر ولا غرار ولا تعامل على بضاعة لم توجد بعد...» (31).

يبدو إذن محمد في كتابه هذا أعظم شخصية عرفها التاريخ «خلق أمة وكون دولة لا باعتباره نبيا يوحى إليه بل باعتباره إنسانا يخطئ ويصيب. ويبدو الإسلام حدا فاصلا بين عهد الإقطاع وعهد العدالة الاجتماعية بقيادة محمد زعيم الضعفاء، ومما يلاحظ أن هذه الدراسة متأثرة بالتعاليل المادية للتاريخ، (32) وتسعى إلى فهم بنية المجتمع العربي وعلاقاته الداخلية بالرجوع إلى علاقات الإنتاج

- زواجه من عائشة وحفصة تزوية لوزيرييه أو لصديقيه - أبي بكر وعمر.

- أغلب الزيجات كانت لأسباب إنسانية واجتماعية ودينية.

- علاقة النبي بالنساء لم تتل من هيئته ووقاره : فقد أعطى الدعوة حقها والمرأة حقها.

- المنة لم تكن قط مقدمة في الاعتبار عند اختيار النبي لواحده من زوجاته قبل الدعوة أو بعدها.

- تزوج الأحرار والسبأيا. القبطية والعربية

- تعدد الزوجات وقت الحروب ضروري.

يقول العقاد مخاطبا من اتهم الرسول بفرط العيول الجنسية "إنك لا تصف السيد المسيح بأنه قاصر الجنسية (undersexed) لأنه لم يتزوج قط، فلا ينبغي أن تصف محمدا بأنه مفرط الجنسية لأنه تزوج تسع نساء (sexed-overs) (38).

أما الموضوع الثاني في عنصر محمد الإنسان فيخص

حيث الإنك : فما هو هذا الحديث؟

أسس الإسلام عائشة بالزنا مع أحد العقائين وهو صفوان بن المعطل أما ظروفه فتتمثل في أن الرسول اصطحب عائشة في غزوة بني المصطلق فلما انتهت الغزوة عاد المسلمون إلى المدينة دون أن ينتبهوا إلى أن عائشة تخلقت عنهم. حتى إذا وصلوا وجدوا هودج عائشة فارغا. أرسلوا في طلبها فوجدوها عائشة على راحلة أحد جنود المسلمين وهو صفوان. وكانت عائشة قد تخلقت لقضاء حاجة فسقط منها عقد بقيت تبحث عنه، فلما فاتها القوم لم تجد بدا من المكوث في مكانها لاتباعه حتى مر بها صفوان وعرفها فأركبها دابته حتى وصل بها إلى المدينة... ثم انتشر الخبر بحديث يتهم عائشة.

وقد تبني جعفر ماجد آراء هيكل واعتبر أن للمسألة وجهين :

- الأول سياسي : خصوم أبي بكر السياسيين كعلي بن أبي طالب الذي لم ترق له العلاقة الحميمة بين النبي وأبي بكر فحرض النبي على طلاق عائشة (حزب فاطمة = حزب عائشة) ومن ناحية أخرى حاول عبد الله بن أبي راس المناقنين اقتناص الفرصة لتقويض القيادة السياسية الإسلامية التي حرمته زعامة يثرب.

- من الناحية الاجتماعية تصور هذه الواقعة جانبها من حياة النساء تحت سقف واحد (حياة الضرائر) وكذلك

غزية : غنية وجميلة خطيبها (لما دخل بها قالت له إني أعوذ بالله منك فدنأها إلى أهلها).

اسماء بنت النعمان : وجد بها بياضا (قد يكون بَرَصا) فطلقها

وبنى بإحدى عشرة زوجة أشهرهن خديجة (28 سنة). سودة بنت زمعة (مات زوجها بالحيشة) أم سلمة (كهلة مسنة) جويرية بنت الحارث، حفصة، ابنة عمر (مات زوجها) وعائشة بنت أبي بكر (خطبها وعمرها 9 سنوات وتزوج بها وعمرها 11 سنة) رمة بنت أبي سفيان (تنصّر زوجها بالحيشة) صفية الإسرائيلية (سيدة بني قريظة). في زواجها مشكلة : فقد قتل زوجها بامر من النبي لأنه سئل عن كنز بني قريظة فأنكر وعثروا عليه عنده. ففكر محمد في الزواج بها هذا الزواج فسره هيكل على أنه موقف سياسي. فقد أطلق الرسول أسرى اليهود. مارية القبطية (جارية أهداها له المقوقس) قدّفت بغلام خصي، فأمر النبي عليا بقتله. لما هم علي بالتنفيذ كشف الغلام عورته، فزوجه الرسول وردلها اعتبارها.

أما عن زينب بنت جحش التي طلقها زيد فبرئ المستشرقون (موير - درمنجم - لانتس) أنها كانت نصف عارية عندما رآها الرسول فعصف منظورها بقلب هذا الرجل الشديد الولع بالمرأة ومفاتها. بينما يرى المسلمون أن زينب ابنة عمته وهو الذي زوجه لزيد وأنها لم تكن سعيدة معه فطلبت الطلاق، وكان في الإمكان أن يتزوجها قبل زيد نفسه. ويرى هيكل أن الرسول قد طبق إرادة الخالق في مسألة التبنّي وأن العظمة لا تخضع لقانون وبأن موسى وعيسى ويونس من قبل قد سموا فوق نوااميس الطبيعة وسمن الاجتماع. (36) والحق أن القرآن كان واضحا في التعامل مع هذه المسألة إذ خاطب الله محمدا معتبيا لأنه حاول إخفاء حبه "وتخفي في نفسك ما الله مبديه وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه..." (37) وهذا خلاف ما ذهب إليه المسلمون الذين تجاوزوا قصة الحب بينهما.

ويمكن جمع ردود فعل الكتاب العرب على المستشرقين حول هذا الموضوع في النقاط التالية :

- الرسول لم يتزوج حتى سن الخمسين سوى خديجة.

- لم يتزوج يكر سوى عائشة : بقية النسوة كن أراول.

- كان الرسول يبعث في تعدد الزوجات عن الأولاد : فبناته تزوجن والأولاد ماتوا.

1- "على هامش السيرة" لطله حسين :

يندرج ضمن سلسلة الآثار الأدبية . فهو قصة دينية تاريخية جمعت بين الإفادة والمعرفة . كانت الأحداث في جزئه الأول مسترسلة أما في بقية الأجزاء فهي وحدات مستقلة بذاتها، سعى حسين إلى جمع شتات العناصر التاريخية وأخضعها إلى الخيال فكان إطار الأحداث مليئا بالخوارق والأعاجيب تجاوز بها أحيانا ما ذكرته كتب السيرة والتاريخ. أهم ظاهرة فنية في كتابه السيرة عنده هي تركيزه على الأشخاص. تلد الشخصية ثم تنمو وتأخذ أبعادا لا حدود لها. تصاحبها لغة على غاية من الشاعرية لا تبعد عن لغته في كتاب الأيام. نثره يسمو حتى يضاهي الشعر. كتيبه برومنسية نادرة. إلا أنك لاتجد تركيزا على شخصية الرسول بل على شخصيات لها علاقة به.

هذا الكتاب أراد صاحبه التعبير عن رؤية معينة للأدب : الأدب من التراث يكتب بلغة العصر لتأصيل قيم حضارية عريقة . ورغم خلو عمله من النزعة العلمية فإنه لم يخرج عن حدود النص فيما يتعلق بالرسالة والرسول.

2- "حياة محمد" لهيكل :

حقق هيكل برغضين في كتابه : الأول : أنه أعاد كتابة السيرة بصيغة تاريخية لم يعمل أهم ما يجب ذكره، والثاني أنه كان يستحضر ما يجب أن يواجه به المسلمون والمستشرقين. فحرص على تبويب الكتاب وتنظيمه : به عدة مقدمات وواحد وثلاثون فصلا. ويضم الكتاب عدة فهارس للأعلام والأمم والقبائل والوقائع وتوخي في كل ذلك البحث والاستقراء والدليل والتحليل. وأراد أن يقرب الإسلام إلى أصحاب العقل فجعله كتاب بحاجة لأعداء الإسلام. على أن اختيار القضايا كان رهين مواقف المستشرقين. واستند هيكل في ردوده إلى حجج لها صلة بالتاريخ واللغة والعقل والعلم (اقتصاد - سياسة - علم اجتماع - علم نفس...) إلا أن الكتاب لا يخلو من الخصائص الأدبية منها : السرد والوصف والحوار الدخلي...

المهم أنه حقق فيه معادلة صعبة بين العقل والقلب، وأنشأ حوارا قوم فيه مفهوم السيرة والتاريخ الإسلامي وفتح بذلك بابا لطله حسين وجرجي زيدان والعقاد والشرقاوي. وقد عدك المستشرقون نظرتهم إلى الإسلام بعد ظهور هذا الكتاب.

3- "عقوبة محمد" للعقاد :

العقاد لم يكتب سيرة بالمفهوم التقليدي المتعارف. لأنه أثارها بأسلوب حماسي وتوجه

الغيرية : كانت عائشة صغيرة ومقربة ولها منزلة عند الرسول. تورط في هذا الحديث الشاعر حسن بن ثابت ولئن تاب فهو لم ينج من الضرب ضربه صفوان بن المعطل كما تورطت حمزة بنت جحش أخت زينب في ترويح الحديث أما الرسول فقد تجاوز المجنة وطلب من عائشة أن تتوب إلى الله إن هي فعلت. إلى أن نزلت آيات من سورة النور هي براءة عائشة (الآية 11) يقول جعفر ماجد "وكان حديث الإفك في نهاية الأمر امتحانا للمسلمين ودرسا لهم في التعفف عن القذف وصيانة الحياة الاجتماعية" (39). أما المصائب التي حلت بالرسول فإن أشدها على الإطلاق في نظر المسلمين موت ابنه إبراهيم من زوجته مارية ولم يتجاوز الستين.

واكتفي هنا بتقديم لوحة حزينة مؤلمة رسمها عبد الرحمان الشرقاوي في كتابه "محمد رسول الحرية" يقول "وسالت دموعه، دموع أب لم يعد له أمل في أن ينج ولدا آخر بعده وخرج يشبهه حتى الفسر في صمت فاجع ودمعه يسيل قال في استسلام "تدمع العين ويحزن القلب ولا نقول ما يحزن القلب. ولو أنا أن الموت وعد صادق وموعد جامع. فإن الآخر مكايبق الأول. لوجدنا عليك يا إبراهيم وجدا شديدا ما وجدناه. إنا آليہ راجعون" (40) وعاد إلى بيت "مارية" الأم الثكلى يواسيها

وخصص طه حسين في الجزء الثالث من كتابه علي هامش السيرة فصلا ترشح بالمعاناة تصور حزن النبي البالغ على موت رفاقه : كحمزة سيد الشهداء ومصعب بن عمير، وزيد بن حارثة (41).

وعفا النبي عفوا لا نظير له عن اثنين من الد أعداء الإسلام هما : عبد الله ابن أبي المنافق، ووحشي قاتل حمزة.

III- المنهج

لا نعني بالمنهج المفهوم الفلسفي الذي يقصد به مجموع العمليات الذهنية التي يسعى بواسطتها علم ما ليصل إلى الحقائق ويبرهن عليها ويتحقق من صحتها. (42) وإنما نعني به طريقة تعامل الباحث مع الموضوع من حيث التصور العام ومن حيث أساليب الكتابة الفنية المتبعة. وهذه الطريقة تخضع عادة لطبيعة ثقافة هذا الباحث من ناحية وللهدف الذي تسعى الدراسة إلى تحقيقه.

مستوى الشعر فقد زواج بين القصصي الإبداعي وبين السردى التاريخي⁽⁴⁴⁾. ولم ينزع فيه صاحبه منزع الجدل وقدّم شخصية النبي دون تطرف أو تهويل في أسلوب لا يثقل على القارئ... وتخفف من المنهج الأكاديمي الذي يضطر القارئ المتعجل إلى نوع من التشويش لا يفي عنه شيئاً⁽⁴⁵⁾ وإذا كانت بعض أهداف هذا التأليف لتتقي مع أهداف الكتب السابقة، فإن مؤلفه إلى جانب ذلك يلمح - أن يكون الكتاب اسهاماً في إغناء الحوار بين الثقافات⁽⁴⁶⁾ والأديان سعياً إلى مزيد من التعرف والتناقص والتسامح.

وفي الختام نقول إن هذه التأليف على اختلاف مناهجها خدمت شخصية الرسول التي ما تزال منبع كل الصفات والخصال في الحضارة العربية الإسلامية، وبلورت هذه الشخصية في أذهان العرب والغرب بعيداً عن الأسطورة والتخيف.

إن الاعتناء بالرسول في النهاية هو اعتناء بالذات في بعدها الثقافي والحضاري، لكن لأن كانت النوايا صادقة في الدواعي عن الرسول وعن حضارة الإسلام، فإن المناهج وإن تباينت في الغالب من عيوب المدرسة القديمة فقد بقيت دون المؤمل لما يشوبها من عيوب ولما ينقصها من الصرامة والموضوعية والتجرد وملازمة الحياء في موضوع حسّاس يتصل بالعقيدة أساساً، فحسب القضايا المثارة في كتب السيرة الحديثة لم يثرها المسلمون. لقد انتظروا قروناً حتى يتحرك المستشرقون ليعيدوا النظر في سيرة نبيهم وبالتالي في تاريخهم.

إلى نخبة تعرف الأحداث لذلك أشار إلى بعضها إشارات عابرة. كتابه هذا تقدير لشخصية محمد الإنسان. ورغم خلوه من النزعة العلمية والتوثيق والإحالات فإن المنزع العقلي لا ينقصه إذ أن لصاحبه قدرة خطابية على الاقتناع وجعل آراء خصوصه متهاذلة. ولكن حرارة الإيمان بالقضية التي يدافع عنها جعلته في كثير من الأحيان يسعى إلى التنزيه والتعذبة والمثالية. ومع ذلك يبقى الكتاب في منهجه يتأرجح بين المنهج العقلي والتأنيب الفنية (أو الأدبية).

4- "محمد رسول الحرية" للشرقاوي :

الكتاب عن محمد في نظر الشرقاوي "واجب قومي ومسؤولية فنية ينهض بها من يشعر في نفسه بالاستعداد لها" (43) واختار لسيرته الشكل القصصي لاشكل البحث العلمي، فجاءت فصوله كأنها "روبرتاجات" صحفية أو أشرطة سينمائية يقوم فيها "الغلاش باك" بدور كبير في إعادة التركيب والتأليف. يتقصّص الراوي شخصية الرسول وتتداعى الأحداث في شكل خواطر وصور

لكن الشرقاوي حلل الأحداث في إطار منهج التحليل الماركسي حيث يحلّل الاقتصاد والصراع الطبقي مرحلة متميزة.

5 - "محمد النبي الإنسان" لجعفر مكيّد:

كتاب جعفر ماجد وإن صدر متأخراً بالنسبة إلى المؤلفات الأخرى فإن له بينها موقعا متميزاً تفرد عنها بمنهجه وأسلوبه إذ بذل فيه صاحبه "جهداً مركزاً مكثفاً في تركيب الأحداث التاريخية وفي صياغة مفرداتها صياغة أدبية عصرية ترقى في كثير من الأحيان إلى

الإحالات :

- (1) محمد حسين هيكل - "حياة محمد" دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان 1983، ص 37.
- (2) طه حسين - "على هامش السيرة" المجموعة الكاملة: م 3، دار الكتاب اللبناني بيروت 1981، ص 10.
- (3) عباس محمود العقاد - "عبقريّة محمد" المكتبة العصرية للطباعة والنشر بيروت د ت ص 8.
- (4) عبد الرحمن الشرقاوي - "محمد رسول الحرية" دار الشعب القاهرة 1972 المقدمة ص 6
- (5) "حياة محمد" ص 125
- (6) انظر ابن هشام : السيرة النبوية ج 1. مطبعة الأنوار القاهرة. 1991 ص 172 وابن سعد الطبقات ج 1 دار صادر بيروت د ت ص 100.
- (7) طه حسين "على هامش السيرة" المجموعة الكاملة م 3 ص 132.
- (8) M. Rodinson : Mahomet, 2, Ed. Paris 1968. P 316.
- (9) "على هامش السيرة" المجموعة الكاملة. م 3. ص 285.

- (9) "عقوبة محمد" فصل علامات مولد. ص 12.
- (10) "محمد رسول الحرية". ص 16 وما بعدها.
- (11) هيكل "حياة محمد". ص 45 وما بعدها.
- (12) سورة العلق: الآيات: (1-5).
- (13) سورة المدثر: الآيات: (1-7).
- (14) سورة الشعراء: الآيات: (214-216). راجع "حياة محمد" ص 157.
- (15) "على هامش السيرة" المجموعة الكاملة م 3 ص 406.
- (*) غزائيق (م) غزائق. وهو الشاب الأبيض الناعم الجميل ابن مطور: لسان العرب: طبعة دار المعارف. د ت جزء 5 ص 3248.
- (16) سورة النجم الآية 20.
- (17) أوردها ابن سعد في طبقاته. ج 1 ص 205، والطبري في تاريخه. ج 2، ص 338.
- (18) جعفر ماجد، "محمد النبي الإنسان" منشورات رحاب المعرفة ط 2. تونس 1994 ص 221.
- (19) ابن هشام: السيرة النبوية: الجزء الثاني ص 10.
- (20) هيكل: "حياة محمد" ص 203.
- (21) المصدر نفسه ص 207.
- (22) "على هامش السيرة": المجموعة الكاملة. م 3، ص 447.
- (23) "حياة محمد". ص 277.
- (24) الأنفال الآية 12.
- (25) حياة محمد ص 286.
- (26) "عقوبة محمد" ص 55.
- (27) محمد الحديدي. مقال الإسلام في مرآة الفكر الغربي. مجلة الهلال، عدد خاص، الإسلام والمصر، 1979 ص 92.
- (28) انظر. Maxime Robinson: Mahomet. 2e Ed. Seuil Paris 1968 chap 5: Le prophete P 179.
- (29) جعفر ماجد: "محمد النبي الإنسان": فصل مع الدولة ص 145.
- (30) عبد الرحمن الشرقاوي: "محمد رسول الحرية" ص 58.
- (31) عبد الرحمن الشرقاوي: "محمد رسول الحرية" ص 71.
- (32) انظر J. Staline: Materialisme dialectique et Materialisme Historique Ed Norman Bethune, Paris 1971.
- Jean Yves Calvez: La pensee de Karl Marx Ed. du Seuil, Paris 1970. p 191.
- (33) سورة الكهف، الآية. 110.
- (34) "محمد رسول الحرية" ص 166.
- (35) "حياة محمد" ص 329.
- (36) "حياة محمد" ص 336.
- (37) سورة الأحزاب: الآية 37.
- (38) "عقوبة محمد" ص 104.
- (39) "محمد النبي الإنسان". ص 84.
- (40) "محمد رسول الحرية" ص 403.
- (41) انظر المجلد الثالث من المجموعة الكاملة. ص 455، 487، 544.
- (42) علي إندريس: "مدخل إلى مباحث البحث العلمي لكتابة الرسائل الجامعية للدار العربية للكتاب تونس. 1985 ص 48.
- (43) "محمد رسول الحرية": المقدمة ص 9.
- (44) أبو ريان السعدي. "محمد النبي الإنسان" (2) جريدة الحرية 23 ماي 1991.
- (45) جعفر ماجد: "محمد النبي الإنسان" المقدمة ص 8.
- (46) المصدر السابق. ص 9.

الميتا-روائي : عندهما يسائل النص ذاته

كمال الزغباني

مقاربة أو مغايرة، لكنني لا أحيل عليها ولا أحاورها إلا عبر ما قد يكون ترسخ في الذاكرة العميقة واللاواعية. وربما لن تكون للمصطلحات المستعملة هنا صلاحية إلا داخل هذا النص تحديداً

5

هل أدركت الكتابة الروائية من تاريخها ما أدركته الفلسفة إيلان اللوحة الكانطية : لا إمكان لأي قول فلسفي إلا بما هو ارتداد نقدي من العقل على ذاته ليعيد اكتشافها وليؤثت بيته الخاص عبر تنظيم العلاقات بين مكانته ووضع العبود التي عليه ألا يجتازها حتى لا ينخدع في حقيقة قدراته؟

6

أم إنها لحظة هيغلية : ماتت الرواية يومَ من أحشائها انبثس الميتا-روائي. يومَ لم يعد للنص الروائي إمكان إلا بما هو سؤال عن ذاته وبها وفيها... قياساً على "مات الفن يوم ولدت الإستيتيقا"، مات التعبير الجميل عن الفكر لحظة بلغ الفكر من مغامرة وعيه بذاته اللحظة التي لم يعد يمكنه فيها أن ينقال في حقيقته إلا بعنصر من صميمه الحميم : المظهر؟

7

الميتا-روائي : قياساً على الميتا-لغوي، الميتا-لغة، اللغة المابعدية... خطاب من الدرجة الثانية، لا يسمى

1

هل طرق فن الرواية كل أبواب التجديد وجاس مكناته ليبذل نقطة العود الأبدية حيث تواجه لعبة المرايا المشروخة المتعكسة التي تحيله لانهاثيا إلى ذاته وإلى تاريخه في مراوحة مضنية بين قول الذات ونفيها، بين مطلق الانهدام ومطلق الانبناء؟

2

سؤال الميتا-روائي : هل إن انثناء النص الروائي على ذاته واحتفائه المفرد، بل وسكره بها، يعكس نزوب الرواية من حيث هي جنس أدبي أم تحققها الفعلي فنا هو الأقد على قول ما لا ينقال؟

3

هذا النص ليس مداخلة علمية لسببين على الأقل : أولهما أنني أربا بالأدب أن يكون موضوع قول علمي بالمعنى الذي رسخته الوضعية التي أثبتت قصورها ومحدودية آفاقها حتى في المجالات التي نشأت داخل إشكالياتها مثل نظرية المعرفة وفلسفة العلوم. وثانيهما أنني أسعى هنا إلى تأمل تجرية الذات الكاتبة ونصها عبر الأسئلة والمفارقات التي بها تتلقى، تتقاطع أو تتصادى مع كيانات نصية أخرى.

4

أستعمل هنا بعض المصطلحات وأثير بعض المسائل التي قد يكون استعمالها أو آثارها غيري ضمن سياقات

يستحضران صورا ويعيشان انفعالات متنافرة كليا لدى استحضار كل منهما لكلمات مثل المرأة، الوفاء والخيانة، الموسيقى، العقيدة أو الضوء والعمية (يفغض الأثنان أعينهما أثناء المضاجعة لكن فوانز يفعل ذلك لأن الظلمة خالصة، كلية لا صور فيها ولا رؤى، "الظلمة هي اللاتماهي الذي يحمله كل منا في ذاته"، بينما تفعله سابينا لأن مشهد فوانز وهو يضاجعها مغمض العينين يصيبها بالقرق).

المعجم الروائي : شكل أقصى من أشكال حضور الميتا-روائي. يرتد النص على ذاته ويحول عليها ليحدد مفرداته واستعمالاتها وعلاقاتها. السياق السرد في تطلعه إلى مفارقة اللغة المعتادة مغايرة جذرية. القاموس الميتا-روائي نظيرا أو ضدا للقاموس. للميتا-لغوي بامتياز.

11

في رواية حسن بن عثمان الأولى يُستعمل لفظا بروموسبور وروبافيكاً أو قريب بدلالات أوسع بكثير من التي لهما في اللغة المعتادة وإن كان الاستعمال الميتا-روائي ينطق/ من الاستعمال اللساني اليومي، فـ"بروموسبور" تتجاوز مدلولها الأصلي (الاشتقافي والاصطلاحي معا) كـ"رهان رياضي" لتشمل الخط (السعيد أو العائر)، والمقاومة والصدفة والمعجزة والقدر، نهيق الحمار الذي ينقذ طفلا من براش مغتصبه في اللحظة العرجة بروموسبور. عود الكبريت الذي يسحبه نفس الطفل ليعيش مع خاله العقيم بعيدا عن فقر وبدائية عائلته الكبيرة بروموسبور. فعل الكتابة ذاته ضرب من البروموسبور : مقاومة بالذات جسدا ومعنى. وهكذا ينزلق اللفظ من تيمة روائية إلى انعكاس ميتا-روائي للنص على ذاته.

وكذلك الأمر بالنسبة لـ"روبافيكاً" أو "قريب" يشمل الأدياش والتقنيات والعلوم ومظاهر السلوك والأسماء والأفكار والمعايير والحروب وأساليب الكتابة وأجناسها. ومنها الرواية رواية بروموسبور ذاتها تعي جيدها وبشكل مأسوي، "قريبتي" تعيها بما هي رواية عربية أي مكتوبة بلسان غير الذي نشأت فيه الرواية جنسا أدبيا، وتعيها بما هي رواية تونسية أي مولودة في قطر عربي غير ذلك الذي تحققت فيه تراكمات ومن ثمة تجديلات حقيقية هي. فن الرواية (مصر).

وهكذا يرتد العمودان اللذان عليهما ارتفع بناء الرواية

الأشياء ولا يقول الوقائع، بما هي علاقات الأشياء فيما بينها، بل يسمى الأسماء ويقول القضايا التي تقول الوقائع بماهي، أي القضايا، علاقات بين الأسماء تقول الوقائع. لكن كل ميتا-لغة تستدعي ميتا-لغة تقول ما لا يسبح للأولى قوله من داخلها. ذاك ما يقضي إلى اللاتماهي. واللاتماهي يصب ضرورة في الصمت : في نهر هيرقليطس أو في ذهول المتصوف. "كل ما يمكن قوله يمكن أن يقال بكامل الوضوح، أما ما لا يمكن قوله فينبغي السكوت عنه". هي لحظة فينغشنشائية إذن؟

8

الميتا-روائي مثل الميتا - لغوي متعدد الأصناف والأشكال وكيفيات الحضور ، خطاب اللساني والمنطقي وفيلسوف اللغة خطابات ميتا - لغوية بالضرورة : تهتم بالبدال والعلامة والمدلول والبنية والمرجع والمغزى والحقيقة والحد : لا تسمي الموضوعات بل تسمي أسماءها ولا تصف الظواهر وتحدد قوانينها بل تحلل العبارات وتظهر علاقاتها.

القاموس : خطاب ميتا-لغوي بامتياز القاموس شبكة لا متناهية من الإحالات الداخلية. لا يحيل القاموس إلى خارجه إلا عروضا (عبر الرسوم التوضيحية أو الشواهد مثلا). لا يمكن، في القاموس، لكلمة ما أن تود أقل من مرتين.

9

حلم روائي ميجنون : كتابة رواية أو ميتا-رواية على شاكلة القاموس أو القاموس المضاد : التحرر نهائيا من حدود الزمان والمكان، من التاريخ، من الحوص على مشابهة حقيقة مقترضة أو مفروضة. خلق عالم مكثف بذاته محتمل بها، إنشاء موسيقى كونية عارمة موعبة لا تحيل إلا على مفرداتها الخاصة.

10

في خفة الكائن التي لا تحتمل حاول كونديرا أن ينجز جزءا من هذا الحلم الميجنون. فالفصل الخامس معنون الكلمات التي لم تنهم ويصوغ فيه الراوي أو المؤلف (الذي يتدخل مرارا بصفته هذه) نوعا من المعجم المختصر لكن التعريفات الواردة فيه قائمة لا على توحيد المختلفات كما هو الشأن في المعاجم بل زرع الاختلاف والتناثر وسوء التفاهم فيما يبدو ظاهرا منسجما وموحدا. ففوانز وسابينا

والحركة. إنه القارئ الذي كونته الرواية التقليدية بحكاياتها وعقدتها، بانضباطها العسكري لحددات الزمان والمكان، - بمنافستها للحالة المدنية (بلزك)، بهوسها اللامبر بالتصوير والتحليل على الصعدين السوسيلوجي والبيسيكولوجي؛ الرواية المكتملة، الرواية كما يفتتها أندريه بروتون وزمرته التي أعلنت البيان السورالي؛ كم هائل من الزوائد الإبداعية يفتتن تحت وكمها قبس الإبداع الحق.

يصاب مورلي في حادث مرور وينقل إلى المستشفى فيتوجه إليه شخوص روايته، مجموعة من الشبان الفوضويين هبطوا باريس من كل الأمصار والأسئلة والانكسارات، وأمام عينيه شبه المعضتين يخوضون نقاشا محتدا، ساخرا وصاخبا حول مورلي وأسلوبه في الكتابة وتقنياته وأسئلته الإيتيقية والأنطولوجية انمعه اجدود بين المؤلف الراوي والشخصية والقارئ المتنا-روائي في أعلى درجات تحققة.

الكتابة المتنا-روائية : كما يمارسها كورتثار وكونديرا والقميغ، وفي لسان الجابلي : قبس ضئيل محاط بعدة من المرايا التي تحول عر شبكة الانعكاسات اللاهائية إلى نار هائلة، إلى جحيم كوني أسر لا يكون القارئ وفي له إلا بقدر ما يعمق في خيانه عبر تفتيته بمزيد من المرايا.

13

مراي الجليد : " إن هذا النص يشبه ما كنت أريد ولكنه ليس ما أردت! وهو في شتى حالاته مهدى إلى الجحيم " قال لي نافذ أدبي عتيق (وكان جادا) . إذا كان الجابلي يهدي كتابه إلى الجحيم فلماذا بحق الله أقدم على نشره؟ ولم أستطع أن أجيبه أن النشر تحديدا، في منطق نص الجابلي، هو الجحيم. لم يعد الكاتب في حاجة إلى أن يوصي أحدا بحرق كتبه أو بعضها مثلما كان الشأن مع كافكا لأن كل العوامل قد تضافرت ليجتري النص ذاتيا، السلطات الغيبية، مادية كانت أم رمزية، القراءات العاجزة أو المعجولة، تصارييف القوية الكونية التي تدمر كل فريدة واختلاف. وقبل كل شيء : وعي النص (ولا فقط كاتبه) بكل ذلك

في الفصل الذي يعطيه الجابلي عنوانا لا يمكن أن يفهم إلا بما هو ساخر : البداية يخاطبك الراوي أو الكاتب أو كلاهما أو ضد هذا أو ذلك منهما فلا تدري بأية صفة حوكل

شكلين من تفكيرها في ذاتها. ينقلب الروائي متنا-روائيا. وهذا ما يعلنه عباس ومن ورائه سيسمي الكاتب (ومن وراء هذا سيسمي الكاتب ضعه أو صنوه أو ضده أو ظله أو مثاله حسن بن عثمان) : " هذا هو الجزء الثاني من رواية لسيسي الكاتب، صاحبي، الذي سبق أن ذكرت لك اسمه، دون أن أتوسع حول حياته. إنها رواية يعمل على كتابتها، وقد اختار لها عنوانا غريبا " بيرومسيور " وموضوعها عن عقلية الزهان والروبايفيك، وتتضمن دسائس ثقافية ومكائد اجتماعية في هوامشها، تدور أحداثها بين ثلاث شخصيات رئيسية هم أنا وانت وهو.

12

نص متنا-روائي بامتياز : Mariee لخورليو كورتثار : منذ البدء يعلن النص ذاته : " هذا الكتاب على طريفته حملة من الكتب ولكنه، على وجه الخصوص، كتابان. والقارئ مدعو إلى الاختيار بين الإمكانيتين التالي ذكرهما : يقرأ الكتاب الأول كما تقرأ الكتب عادة وهو ينتهي في الفصل 56، حيث تعوض ثلاث نجومات صغيرة وجميلة كلمة النهاية. بعد ذلك يمكن للقارئ أن يتروك التنا في دون أي نيم أما الكتاب الثاني فيقرأ بداية من الفصل 33 مراهواصلة القراءة حسب الترتيب المؤشر عليه مع نهاية كل فصل "

داخل النص المتعدد والمتشظي يخلق كورتثار صنوه، ضعه، ظله، مثاله أو ضده ويوزعه في خلايا النص سما لهويا زعافا، فيروسا شيطانيا ماكرا يقضم المعاني ويفتتها يعث بالشخوص ويستسلم لعبتهم به. ويعث خصوصا بالفكر إذ يستل من تحت أديمهم الناعسة ومخيلاتهم الكسولة تلك الوسادة التي خملوا على نعومتها السردية قرونا : الحكاية

لا يستقيم أمر الرواية إلا بما هي مكتكة على حكاية. ولا تستقيم الكتابة المتنا-روائية، بما هي مضي بإمكانات الفن الروائي إلى أقاصيه الممتنعة، إلى ما لا ينقال منها وفيها، إلا عبر اللعب بالحكاية، تدميرها لتكون لا حكاية تحيل للكتابة ذاتها إلى محو أو لا-كتابة.

يلعن مورلي (ومن ورائه كورتثار) ما يسميه القارئ - امرأة لا استنفاصا من الأنوثة وامتداحا للذكورة وإنما مجازا بيولوجيا : يلعن القارئ الذي هو تقليدية محض يفتح خياله الخامل للنص - القضيبي نشداننا للذة سالبه للفعل

14

في بروموسبور كما في مرفأ الجليلد ببرم العقد منذ البداية ومن طرف واحد. فالعنوان الفرعي هو القواعد الخمس للفوز في الرهان الرياضي لكن هناك تأشير في أعلى الغلاف على كون الكتاب رواية لحسن بن عثمان. وفي ثانيا النص يبرز سيسي الكاتب اختييار بن عثمان لهذا العنوان بأنه رغبة في التوجه إلى جمهور من القراء أهم من المثقفين كما وكيفا. إلى جماهير الكرة التي تملأ الملاعب وتعمّر آلاف قصاصات الرهان. إلى كيانات لم يصيبها الخمول والانكسار والانتفاخ النرجسي فظلت تتدفق حيوية وعنفوانا وتفندي نجومها (فلم لا كتابها) بالروح والدم. ولا يجرح سيسي من الاعتراف بأنه في سبيل تحقيق مبتغاه ذاك قد تعمد مغالطة قرائه هؤلاء لأنه لا يمهه إيا قروؤها أو لم يقرؤها بعد شرائها. لكن هذه المغالطة نفسها معلولة. محد نعلم أن كلمة بروموسبور لا تقتصر في مدلولاتها على المقامرة المعروفة بل هي تتسع لتشمل فعل الكتابة ذاته. بمعنى آخر إن القارئ الذي يحسب ذاته فاعلا لا يكشف عن هذه الوجهة الأولى المغالطة التي يذهب ضحيتها الروائيون في معرفة قواعد الفوز. هذا القارئ هو الضحية الحقيقية لأن الأمر يتعلق ببروموسبور حقيقي هنا. بل، هناك فعلا رهان ومقامرة في هذا الكتاب؛ رهان النص على ذاته ومقامرة قرائه بأرواحهم وبمعاني وجودهم. قد يربح الجميع وقد يخسرون، قد يربح البعض ويخسر الآخر بهذا المقدار من المعنى أو من اللامعنى أو العدم. أما الموضوع المراهنة فهو فعل الكتابة ذاته وقد تلبس إلى حد التماهي بفعل لا يقلل عنه خطورة وهشاشة في آن: القراءة.

15

تعود النقد أن يتحدثوا، بصدد بعض كتابات يوسف القعيد وخصوصا روايته شكاوى المصري الفصيح ويحدث في مصر الآن عن ما يسمىه بتقنية "الرواية داخل الرواية". ولكنني لا أرى الأمر متعلقا إلا بحضور الميتا-روائي داخل كتابة القعيد الروائية. ففي شكاوى المصري الفصيح يعلن المؤلف منذ البداية أنه لا فائدة من البحث عن اختلاف بين المؤلف الداخلي وذلك الذي يوجد اسمه على الغلاف. كما أن الرواية التي يحملها إلى صديقته الناقدة (التي تبدي تجاهها نوعا من التحفظ) هي ذاتها التي نكون بصدد قراءتها. أما في يحدث في مصر الآن فإن القعيد

(على طريقة بيتر في "التحوير") إلى هذا الـ "أنت الملعون، هل استباحك فتناغ لذاته، لأحد شخصه أم لذاتك أنت، لصورة القارئ كما يريدنا ويفرضها تصه؟" أنت هادئ ومزّن وتكره الاضطراب، لكك تقف قرب نافذتك العريضة وتطلع عبر بلورها الصافي إلى حركة الرياح العاتية... تنظر إلى قفل نافذتك الحصين وترقب العواصف فتزداد طمانينة ورضا... وفي نهاية ذات الفصل "تنتر مفاصل نافذتك تطلعن إلى أنها محكمة القفل وتطلع فترى الآخر يجلس فوق صخرة فيصيبك العجب وقد تعتقد أنه ممن يعانق لومة عقلية أو أزمة عاطفية وتطيل النظر وتراه لا يحول بصره عن الأفق البعيد ولا ينظر إلى نافذتك تطلعن إذ لا شيء يتعلق بزوجك أو بإحدى جاراتك فتعاود النظر إلى قفل النافذة وتستمتع بدفء الشتاء في حين يجلس هو على حافة شائكة ويستحث الروح"

تلك هي سفرية البداية التي لا يمكن للنقاد العتيق أن يدرك كنهها وأبعادها. تحذير واضح وصارم للقارئ؛ لا يتعلق الأمر هنا بحكاية للتسلية أو للتعليم. ولا يمكن السكت فيها عن بداية أو وسط أو نهاية (وحتى إن وجب ذلك كله فهو عرضي) هو إن إبرام لعقد قراءة حجيية لا تتحقق إلا بما هي كتابية، أو لا كتابة مشتركة، إن كانت تمسك برؤساء وبطمانيتك الهادئة فهناية هذا الفصل هي نفسها نهاية العلاقة بيننا، إذا لم تكن تريد الجلوس على حافة شائكة لتستحث روحك على ما لا تدريه فيحسن بك الانصراف عند هذه النقطة.

النص إذن إطلالة مرعية على دواخل الذات التي يغلغها اليومي بوسميته والمفئذاته. لكن الإطلالة ليست فقط على الصعيد التاريخي والسياسي والوجودي الميتافيزيقي. إنها تهم النص ذاته إذ يدعو قارئه إلى محنة الخلق، إلى دواخل النص المرعبة في اختلالها وتفككها وفي إصرارها على نبذ اليقين. يتحول النص إلى مسابقة مضمارها جبال من الجليلد، مسابقة في كتابة الرواية عبر قراءتها. وكما يحدث في كل المسابقات، يسقط الكثير في الطريق ولايصمد إلا القلة. لكن من الفائز حقاً؟ هو الذي رفض الانخراط في اللعبة منذ البداية أم الذي قام بروحه فيها؟ إذا وصلت أيها القارئ إلى هذه السطور فانت شجاع حقاً لأنك فتحت نافذتك بل أشرعتها على عواصف شتى. "أنت شجاع حقاً" تلك هي الجائزة المسموعة التي تنتظر المتسابقين.

المثقف مرآة تضخمه أو هي كالظل الطويل الذي يسبق صاحبه فيتوهم أنه حقا بضخامة ظل وينسى تضائله فينتحمر في حركة تباعد : أساسها الوعي بجحيم الآخرين وعندما يعلن كامو وجراحة غير معهودة أن البدء في التفكير هو البدء بالتهدم يصبح الوعي مفترسا وجهه الأول فيه لذة الكشف ووجهه الثاني فيه ألم الفناء". هذا لب مسألة المينار -روائي في محابته للكتابة الروائية ذاتها يجعل القارئ مترقنا بين شفقتة على البطل - رغم أنه أمريكي - أو شماتته فيه - لأنه أمريكي- إذ يراه معلقا في لحظة قىء معذبة. وبين التزامه ببنود العقد الذي أمضى عليه حاله انتقل من فصل "البدائية" إلى الذي يليه. لأن عبارة كامو تكثف للحظة أن عن تكون فلسفة عامة تهمل المأساة الإنسانية في بعدها الوجودي وتنعكس على النص ذاته : بداية تفكير النص في ذاته هي بداية تهدمه بمؤلفه وشخصه، برواته المتعديدين وفراشه

17

يقول كوندريو في الوصايا المختلفة : "اعتاد المجتمع الأوروبي تقديم نفسه على أنه مجتمع حقوق الإنسان لكن قبل أن يتمكن الإنسان من أن تكون له حقوق فإنه كان ينبغي أن يتشكل فردا. وما كان له أن ينظر إلى ذاته وأن ينظر إليه باعتباره كذلك من قبل الآخرين إلا عبر فعل طويل الأمد للفنون الأوروبية ولأسيما الرواية". هذا الفن الروائي الذي في رحمة تشكلت الهوية الأوروبية وتعرفت على ذاتها يقسم كوندريو تاريخه إلى ثلاثة أزمان أساسية تتوازى، إن لم أقل تتطابق، مع الأحقاب الثلاثة التي درج المؤرخون على النظر من خلالها إلى التاريخ الأوروبي (ما بعد الوسيط) : النهضة (بداية اكتشاف الذات عبر استعادة الجذور اليونانية) والحداثة (تنظيم الذات عبر إخضاعها، في علاقتها بذاتها كما بالطبيعة إلى مبادئ العقل الكلية) والمعاصرة أو ما بعد الحداثة، (العودة على أسس هذه الأخيرة بالنقد ومراجعة الأسس عبر اكتشاف الآخر في تعدده وثرائه بما يضيفي على الذات طابع النسبية).

أما الأزمان الثلاثة التي يؤرخ بها كوندريو للرواية فهي زمن البدايات السعيدة المرححة، زمن اكتشاف هذه القارة اللغوية البكر والنظ في تضاريسها بنشوة غامرة ونزقة وقطف ثمارها الوافرة والتهامها دون خوف من التثمة : زمن رابلي وسرفانتيس، ثم جاء زمن النضج والصرامة،

شخصيا يسفر عن صوته ويعلن لقارته تحت عنوان بدلا من المقدمة المثيرة : " بمجرد أن تقع عينك على أول هذا السطر، وحتى تصل إلى كلمة النهاية في ذيل الأمر الصفحة الأخير، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية تقوم بخلفها معا. لا يتعلق الأمر إذن برواية داخل الرواية، لأن هذه الأخيرة، إن وجدت، ليست شيئا آخر غير ما نقراه فعلا بداية من وقوع أعيننا على أول هذا السطر. يتعلق الأمر إذن بعدد "قراءة كتابية" يتم التأكيد عليه، مرة أخرى، منذ اللحظة الأولى ويتم تجديده أو التذكير بمقتضياته الموجبة والسالبة معا مع بداية كل فصل. " مقدمة الرواية كانت عادية. بعدها يأتي دور أساليب تجار الرواية في زماننا وهي كثيرة. لكي أضمن شد القارئ إلى روايتي وجوبه وراء الكلمات حتى تنقطع أنفاسه [لنتذكر ما يسميه كورتشار القارئ للمراة] يجب أن اعتمد على هذه الأدوات. محتفظا بإحدى المفاجآت المذهلة في ركن ما لما قبل النهاية. لكنني - لأسباب كثيرة- أعلن تنازلي عن كل أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء. هذه الأسباب الكثيرة التي لا يصرح القعيد بأي منها هي التي يتعديدها بطلها على الأقل يمكننا فهم دلالات واستقباعات حضور الصلابة -روائي في الكتابة الروائية الأوروبية من جهة والعربية من ثانية

16

الجابلي في نصه، كما بن عثمان وكونديرا وكورتشار والقعيد كاتب لا أخلاق له وهو لا يتورع في أية لحظة عن قطع حبل السرد - المتهترئ أصلا - على تعليقه على مشجب أول نقطة أو فاصلة أو بياض يعترض طريقه. والإغراق، مباشرة أو بتوسط أحد الشخص، في تأملات لا أول لها ولا آخر، تأملات تنبت الطلج من الجمرة وتنفذ الحصاة من الوردة. لكنها تأملات لا تفهم إلا بإدراجها في علاقة النص المتوترة بذاته.

ينطلق لك مثلا من صحو سيء لوجل سكر يتوتر ضحية الغدر في الليلة الفارطة لبأخذه في تأملات مضنية حول علاقة اللذة بالألم ومنها إلى الوعي واللاوعي ومنها إلى الوجود والعدم. ولا يمهه أن يتركه هناك على قارب زفرتين أو أدنى من التقير أو الإغماء ليقحمك في محاوره له مع سارتو وكامو : " عندما تعلن الوجودية مفهوما خاطئا للصراع بين الحاص والعالم أو بين الذات والموضوع تبدأ حرب بين الوعي الفردي والسياق الجماعي وكأنها بذلك قد أعطت

تواصل حقيقية في المنظور الإنساني توجهها الرغبة في انعكاس لازمني، نكتب لنذكر ما كتب بعد، نكتب لنقول امتناع الكتابة، لنقول خروجنا من التاريخ. والرواية التي نكتب لا يمكنها أن تتحقق إلا بما هي ميتا-رواية الرواية التي لم نكتبها وقد لا نكتبها أصلاً هل هذا واحد من الأسباب العديدة التي لم يعلنها القعيد وهو يبرم عقد الكتابة مع قارئه؟

18

لأنه انثناء من النصّ على ذاته ومساءلة حارقة له، فإنه ما كان يمكن للميتا-روائي الإنزراع في خلايا الروائي إلا مع الزمن الثالث من تاريخ هذا الفن. الزمن الأول كان فيه النص مشغولاً بتملأ الجنة السردية التي تجري من تحتها المعاني والصور خصبة ساحرة. والزمن الثاني كان من الجدية والصرامة بحيث ما كان يمكنه قبول الإنزلاق في هذا ألقع الخاطر بالمعاني وبالتناقضات، بهذا يكون الميتا-روائي، في وجه من وجوهه على الأقل، حيلة لتلقيح كل من الزمنين السابقين بعناصر من الآخر. لكن ماذا لو نظرنا في الأمر مجدياً في النص الأعظم للزمن الأول دون كيشوت، وفي بداية الجزء الثاني تحديدًا، يوجه سرفانتيس خطاباً إلى القارئ يمدّه فيه بسفيرة ساذجة عن أفلاطون الكاتب الذي والغافل الذي سطا على مؤلفه وعلى الشخصية التي خلقها وألف لها جزءاً ثانياً كما لم يتورع في الأثناء، عن إشباع المؤلف الحقيقي سياها وشوائم هابطة. أما في الفصل الثاني من ذات الجزء، وقبل أن يشرع دون كيشوت وسانشو بانسا في الاستعداد لرحلة جديدة، يتحرق المعلم على معرفة بعض أصداء بطولاته وكيفية تضال من أجل القيم والخصال التي يحملها في جسده المهدود وإشباع هذا الفضول المشروع يرسل تابعه الفرثا ليلقظ الأخبار وتتسم الأصداء، يخبره سانشو بأن الناس يعامتهم وخاصتهم يشيدون كثيراً بشجاعته ونبله وشهامته سواء في ساحات الوغى أو في لحظات التوله والوهي. لكنه يقف عند نقطة محيرة ومثيرة: صدور كتاب تحت عنوان الفارس المهام دون كيشوت دي لا مانش ويقول التابع مضطرباً لمعلمه: "وقد أكد لي الفتى سامسون كاراسكو أن اسمي أنا أيضاً، سانشو بانسا، يود في هذا الكتاب وكذلك أميرة فليكم دولسيتي دي توبوزو ناهيك عن أشياء كثيرة جرت بيني وبينك فقط ولقد هالني الأمر وتساءلت: كيف أمكن لمن كتب كل ذلك أن يطلع على تلك الأمور السرية".

زمن الـ Politi السرد الذي تحول فيه الروائي إلى ما يشبه المهندس المعماري، يبني النص بناءً شديد الدقة وينافس الحالة المدنية إذ يحرص بشكل يكاد يكون مرضياً على مشابهة الحقيقة والواقع طالما لم يتمكن من مطابقتها: زمن بلزك وزولا ودوستوفسكي، للزمن الذي يملكه بروتون وزمرته السورالية. وأخيراً زمن استعادة البدايات السعيدة على خلفية زمن النضج والصرامة. الزمن الثالث الذي لا تتحقق "ثالثيته" إلا تأسيساً على تاليه الجدلي بين الزمنين السابقين، بين الإنطلاقة المتحررة لمن لم يعرف بعد القيود والضوابط الفنية، وبين الصناعة المحكمة التي تكاد تقتبس النظام الهندسي الإقليدي روائياً. الزمن الثالث، زمن النظام الصارم الذي يتقدم لنا في شكل عابث والعبث السرد الذي يتخفى وراءه النظام الصارم. الزمن الثالث، حرثت أرضه نصوص كافكا وجويس وموزيل وبروست ومازال يزرعها كونديرا وكورتشار وفوينيس وسولز و سلمان رشدي... هل أقول والقعيد والفيطاني وصنع الله إبراهيم وحيدر الكوني وشكري-والكافي وأيتيم ميهوب والتابعي والعش والجبالي وبين عثمان؟

ولكن هل تحقق في اللسان الذي به كتب هؤلاء زمانان أول وثان أو ما يظنهما؟ هل أقول مع بعض النقاد أن محفوظ قد اختزل لوحده الزمن الثاني حتى أطلقوا عليه، تمجيداً حيناً وتنسياً آخر "بلزك الرواية العربية" ولكن أهم ما كتبه محفوظ فنياً- اللبس والكلاب، ثرثرة فوق النيل - ينتمي إلى الزمن الثالث. ولكن ماذا عن الزمن الأول، عن الولادة واكتساب الهوية؟ هل نبحت عما يظناره في السرد العربي القديم أم في التراث الحكائي الشفوي، في ألف ليلة وليلة التي أحرقت في الساحة العامة أم نستند إلى الزمن الأول الأوروبي باعتباره قد كف عن أن يكون أوروبياً وتحول إلى زمن كوني يخرط فيه الروائي بدءاً من أول سطر يخطه في أول رواية مهما كان لسانها؟ حتى هذه الأسئلة المعضة تجد في مراقي الجليل وفي بروموسبور، سبيلاً لطرحها. ومن هنا جاءت أهمية الميتاروائي فيها. بن عثمان: تاريخنا (نحن العرب ولكن أيضاً وربما خصوصاً نحن الروائيون العرب) روبايفكا، الجبالي: "عندما يكثر الإدعاء عند كل الأفراد ومن مختلف الفئات بأن لهم ما يحكون وأن تجاربهم قد تصلح للآخرين عندها تصبح الكتابة تعبيراً عن إحباط إنساني أكثر منه تروكاً لخبرات أو لتجارب أو لأوضاع وتكون تعبيراً عن أزمة

الكاتب كائنًا شيطانيًا قادرًا على التسلل إلى فراش الإمام سعدون وخصائه عبر جعله يرى نفسه مصرانة بول وصاحيته مرحاضًا؟ أولم يتقلب راوي الجابلي على مؤلفه مديرًا له كمكيدة خسيسة أدت به إلى إلقاء حاسوبه، ونصه فيه، ليتهمش في الحقيقة؟ تلك قساوة الميتا-روائي حين يتسلل إلى نسج النص فيه ليهش خلقًا جديدًا أفلا يمكن القول إذن أن الميتا-روائي ملازم للروائي في ماهيته ذاتها.

19

"هذا ديك" يكتب أوربانيخا أسفل الصورة التي يرسمها كما اتفق "هذا ليس غليونًا" يكتب ماغريت أسفل رسم كاد يكون، من قرط وفائه لمرجعها، صورة فوتوغرافية. ونجد نفس العبارة السالبة في رسم آخر نرى فيه غليونين أحدهما متضمن في لوحة داخلية (اللوحة داخل اللوحة) والآخر خارجها. في هذه السلسلة من اللوحات التي توحدتها العبارة السالبة "هذا ليس غليونًا" والتي انبهر بها **فوكو يوجو** ماغريت المسافات الوهمية الفاصلة بين الرسم والادراك والتفكير الفلسفي في اللغة - الميتا-لغة.

يضع أمامنا العلاقة الشائكة بين الشيء والاسم الذي نستحضره به، بين "اللفة الموضوع" والميتا-لغة، اللغة التي نسمي بها موضوعات العالم وتلك التي نرتد بها على اللغة ذاتها لنترك عبرها كيفيات وتخوم علاقاتنا المعقدة بذواتنا وبالعالم معًا. تكف صورة الغليون عن أن تكون صورة للغليون (لأن هذا الأخير لا وجود له في الحقيقة، ما يوجد هو هذا الغليون وذاك الغليون، غليون ماغريت أو غليون ماغري...) كما تكف كلمة "غليون" عن الدلالة على الموضوع الذي تحيل إليه في اللفة المعتادة. تمنح صورة الغليون وبينمحي لفظ "غليون" ولا يبقى سوى فعل الرسم وفعل التسمية. لاترسم لوحات ماغريت سوى فعل الرسم، فعل الخلق ذاته بما هو التحقق الأقصى للإنساني في المبدع، للإبداع في الإنسان. ولهذا فإن القرابة بين لوحات بيته وبين فيثغنشتاين، فيلسوف الميتا-لغة والصمت، ليست جزأها. ينتهي مؤلف فيثغنشتاين الأساسي الرسالة المنطقية الفلسفية إلى التأكيد على أن الطريقة الوحيدة لفهم كتابه هي إلغاؤه والفقر عليه، استعماله كسلم ثم إلغاؤه لحظة إدراك الصمت الأصلي الذي يحاول التأشير عليه دون أن يقدر على قوله، لأنه ما لا يتقال.

لكن دون كيشوت يجيبه واثقًا: "ثق يا سانشو أن كاتب حكايتنا لا يمكن أن يكون إلا ساحرًا ولا شيء يحفى على هذا الرهط من بني البشر إذا ما تطلعت همه الواحد منهم بالكتابة عنه" ولمزيد توضيح ما لا يقدر سانشو على فهمه وتوضيحه يرسله معلمه لإحضار سامسون كلواسكو الذي يؤيد ما قاله التابع مضيفًا أن الكاتب المعنى هو سيد حامد بن إنجلي وقد ألف كتابه بالعربية ثم ترجم إلى العديد من اللغات. هنا يظهر نوع من التوجس في كلام دون كيشوت وتظهر خصوصًا بعض المخاوف المتعلقة بمدى وفاء الكاتب لحقيقة سيرته وخصوصًا لمحبه الروحاني التقي لأميرة قلبه إذ لا يستبعد من عربي مثله أن يشوه الوقائع وأن يرى التهتك والإباحية حيث لا يوجد سوى النبل والشهامة والتسامي.

وخلال الفصل بأكمله يترواح حديث سانشو ومعلمه عن الكاتب المفترض بين التصعيد والاعتزاز والاعتراف بالجميل من ناحية، فهو قد نقل للناس وللأجيال سيوة فريدة للتمعن والاعتبار وأسمه بالتالي في تخليد قيم الغروسية التي خوفا من تلاشيها شهر نون كيشوت سيهه على العالم، وبين النقد والأزواء والنظرة من جهة ثانية. بسبب الحلط والحمل اللذين يميزان أسلوبه في الكتابة وبسبب الفوضى التي تسم أفكاره. وفي إحدى سوروات غضبه عليه يشبهه دون كيشوت بأوربانيخا، الرسام الفاشل الذي كان عندما يسأله الناس عما هو يصدر رسمه يجيب غير آه "ما اتفق أن يأتي" والذي كانت رسومه على درجة من الرداءة والفوضى بحيث أنه كان يحتاج أن يكتب أسفل صورة الديك الذي يرسمه "هذا ديك".

في الأثناء لا يرى سرفانتيس غضاضة في التدخل بين الحين والآخر، باعتباره مترجم الرواية، ليبيدي شكوكه وتحفظاته على بعض ما يرد في حديث البطالين، وخصوصًا عندما ينطق سانشو بحكم وآراء لا تتناسب بالمرة مع ثقافته الوضيعة بل المدمومة أصلاً. وهو ما يجعل المترجم المزعوم يعيل إلى الرأي القائل بأن الكتاب المعني متحول وأن كاتبه دجال. هذا الحوار وهذه التدخلات تكشف بوضوح قدرة سرفانتيس، رغم انتمائه إلى ما يسميه كوندرا الزمن الأول أو زمن الفوضى الجميلة، على التقضية بما هي مبادنة واعية بين النص وكاتبه. والتقضية هي واحدة من شروط الميتا-روائي كما أنها، في الآن ذاته مظهر من مظاهره. أولم يجعل حسن بن عثمان من سبسي

حكمها مبكرا. يسخر دون كيشوت من أوربانيخا أم العكس؟ أم إن سرفانتيس يسخر من سفوية بطله من الرسام الفاشل؟ أم إن رواية الزمن الأول تسخر قبلها- بإرادة كاتبها أو رغم أنه- من روايات الزمن الثاني في نسجها وفي جديتها الصارمة وربما من الزمن الثالث نفسه، منهم، منا، من دعاوى ومن ادعاءات التجديد الشكلي والمضموني الذي لاتستند رؤية متينة للطابع اللبني الأخاذ لعلاقة النص بذاته؟ ألا يسخر المعري والجاحظ والنفزاوي أيضا من عدم قدرتنا على كتابة جزء بالمائة مما تجرأوا على ملامسته؟ من المحرمات التي نقف دونها بفعل سلطتنا الغبية التي تسربت حتى إلى المسافة الفاصلة بين أقلامنا وأوراقنا؟ ألا يسخر منا الطبري ذاته الذي لم يمنعه وقار المؤرخ وراوي الحديث من ارتكاب ما سيهدر من أجله دم كاتب بعد قرون طويلة (عنيت الآيات الشيطانية)؟

20

بن عثمان : "أفلس الواقع ماديا ومعنويا. وأفلست نظم الحكم في دول العرب، فلم تعد تقدر على شراء ذمم الكتاب والمعتقدات... لم يبق لي لم تعد في حاجة إليهم أصلا". يقامر سيسي للكتب بجسده وروحه ويؤلف بروموسبور لغرض مادي بحث : الفوز بجائزة البنك التونسي. ويفش بالمناسبة قراءه من الجماهير الرياضية من خلال العنوان الفرعي الذي يضعه لها. لكنه مقتنع شديد الإقتران بأن خطه في الإثراء من ورقة بروموسبور حقيقية أكبر بكثير من ذلك الذي قد تحققه له وقات بروموسبور المغشوشة لماذا؟ لأن الجائزة الأدبية المذكورة يشرف على اختيار نصوصها المتوجة أكاديميون وكتاب مطليون يتضايقون من الكتابات الهوجاء للمستهتره ومن النصوص الصلبة، ومن التجريب، ومن الخروج عن المعتاد، باختصار من كل ما من شأنه أن يمت بصلة إلى الإبداع الحقيقي، شأنهم شأن أغلب لجان الجوائز الرسمية أو شبه الجوائز الرسمية في الدنيا جمعاء. إفلاس السلط (السياسية منها والثقافية) وغربة النص الإبداعي "الحقيقي" تجعل الرواية، التي تقدم نفسها على أنها هجاء، صلبة، تجريبية، وخارجية، بعيدا عن المعتاد، تعود على ذاتها تصنع من لحمها الخاص نقادها وقراءها. أزمة الاعتراف التي تفسر تراوح الخطاب عن الكاتب والكتابة والمبدع عموما بين التعظيم والتحقير بين اللعنة والتأكية.

مؤلف فيتغنشتاين فاقد للمعنى لأنه ذو طبيعة ميتا- لغوية. لكن فقدان المعنى هو الذي يمنحه قيمته الأساسية بما هو تأسير على هذا اللامعنى الذي يتوي في لغتنا. وسلسلة لوحات ماغريت ترتكب التناقض بين الرسم والتسمية لتؤشر على وحدتهما الماهوية في فعل الخلق. يحتضن سيسي الكاتب نفسه ويدخل في سبات شتوي بعد أن يقتل بجرة قلم كل شخصه ولا يترك سوى عباس، العقيم بإزادته، وصيا وحيدا على نصه العذور لشتى الخيانات الممكنة. ويضع الكاتب عند الجابلي عددا لا يحصى من النهايات الممكنة لروايته ويقطعها الواحدة تلو الأخرى لأنه لا نهاية لما قد انتهى أو لما لم يبدأ بعد. ويذهل أو ليفرأ بسحر سلطته من أعلى طابق المصحة العقلية في المارال التي رسمها المرضى. الصمت النهائي بما هو أقصى القول : ذلك هو قد الرواية التي يتسلل إليها سؤالها الميتا-روائي عن ذاتها.

في لوحة أخرى يسميها الإطار الفارغ يذهل ماغريت المتلقي ويقسو عليه حد التوحش إذ يصعه وحيا لوحه مع إطار فارغ لا يظهر داخله سوى الأجر الأظمر لحيار الذي شد إليه. نفس الجدار خارج الإطار (إطار الإطال) يبدو يكون رمادي كما يظهر جزء من خزانة صفراء أسفل الإطار. يكف الطين الأحمر الحائل إلى الرمادي عن وظيفته المتفعية باعتباره جدرا يهيكل ويوزع ويمشط الفضاء الطبيعي، يضع فيه الحدود والفواصل ليعود إلى الطين الأصلي إلى قوضى البدء، إلى هيواله الإبداعية الخالصة. يعود إمكانا للوحة، لأثر فني، للأنكسار من الآثار الفنية الممكنة التي يقع على المتلقي وحده وزر خلقها.

يتحول أوربانيخا، الرسام الفاشل، اللارسام عند سرفانتيس، إلى النموذج الأعلى المطلق للرسام عند ماغريت، فدون كيشوت نفسه مكتوب بطريقة "ما اتفق أن يأتي"، يفقد سانشو كل أسنانه أكثر من عشر مرات، تدق عظام دون كيشوت كليا عديد المرات ولكنه في كل مرة وبعد ساعات أو دقائق يمضي في طلعة مظفرة من طلعاته. ولا شيء من كل ذلك يثني النص عن فنتته وريد افتنته بذاته. يتصاحب القراء من داخل النص : نوع العزيز، فليحارب دون كيشوت قطعان خرفان الأرض كلها وطواحين هواء العالم قاطبة، خيالاته، خيالاتنا. وليتكلم سانشو بلا انقطاع عن جزيرته الموعودة التي لا تريدها زوجته دون أن تنسى توصيته بأن يعود سانشو كيو على

من بروموسبور بنصوص تقويمية لعدد من أصدقائه نصيهم لجنة قراءة رعونية بعد أن جعل من نفسه ناشرا (وهي تقريبا وطبعة عباس في بروموسبور - عباس السؤال الذي يشق، الكاثل، كاشيطان أو الكافروس كل نصوص بن عثمان الإبداعية). ينصب أولئك القراء المصطفون ويمتحنهم إمكانية جعله يخون اللعبة الروائية الميتا-روائية التي لا تستقيم إلا بجعل النص يتقدم عربا إلى جيبم قرأه المقترضين أو إلى صقبي الصمت البار. يدرك الكاتب التونسي هذه الصحراء الزهية من الصمت، هذا الجليد الجمعي الذي ينزله نصه، يعيه ويعكسه في النص ذاته. يدمره هذا الوعي وهذا التضاعف الإنعكاسي ويخلق جديدا.

إذا كان حضور الميتا-روائي ولأقل الميتا-الإبداعي أي انعكاس الإبداعي على ذاته، خصصية كل أثر إبداعي كبير (نواة في الرسم مع ماغريت وفيلاسكواف وفي النص المسرحي مع بيراندلو من خلال ست شخصيات تبهت عن متفرج كما في السيتما من خلال سينما باراديزو لتورياتوري وبعض أعمال شاهين وخصوصا حدود مصرية أو حتى من خلال إطلاات النوري بوزيد المتكررة على مشاهدته من داخل أفلامه، كما أن الفلسفة ما بعد الهيغلية تدرج كلها في الميتا-لغوي بعد أزمة الميتافيزيقا)، فإنه يأخذ في النصوص الإبداعية التونسية عند الجابلي وبن عثمان أساسا ولكن أيضا عند بن حسين وأيت ميهوب وغازف ناجي وصالح الدمس - طابعا دراماتيكا متأتا من هذا الإحساس بأزمة التلقي لاقت بفعل الاختيارات السياسية التي تنبذ في صحاري الصمت كل ما هو مختلف وكل ما يدعو إلى المناهضة وإعادة النظر في السلمات، ولكن أيضا بفعل تركيبتنا الديموغرافية ذاتها. فنحن شعب صغير ولكننا (ربما بسبب ذلك بالذات) مسكونون، بأفكار متفاوتة، بجنون العظمة، بهوس الألوهة وبالإحساس المضني بلا جدوى ألوهة كل منا. عائلة صغيرة من الآلهة نحن، عائلة يعرف فيها الجميع الجميع ويتطلع فيها الجميع إلى فرد أجنة ألوهته على عدد لامتناه من الله.

الجابلي : ما دامت النصوص المقدسة تتخذ قداسة من القدم ومن الغموض ومن الإحباط فيحق لكل شخص أن يصبح كاتباً ويحق لكل كاتب أن يصنع أملا كان يقذف بسهم في المجهول هناك في الأشجار الكثيفة لغابة المجتمع ويحق له الإدعاء أن سهمه بلاشك قد أصاب فريسة ما مجهولة هناك تقرا كتابه بنهم وتحمس لأفكاره وتبشر بها... تنتهي مغامرة جون براون الجوسسية المزيفة بسرعة، يتعطل النص كلما لتقحم فضاء شخص لا تاريخ لها في الرواية بل إنها في الغالب بلا ملامح ولا أسماء، وينفطر الجميع فيما يشبه المسرح الكبير الذي يؤدون فيه "وإن مان شوات" متعددة على قاعدة نص واحد يرتجلونه في الأثناء. ويعاود النص ذاته عبر القنوط من فعل الكتابة، ينعكس على ذاته فيتحطم ذاتيا ليرتكنا بمواجهة الصمت الكوني الموعب، صمت لحظة الخلق المطلقة. ولكنه أيضا يستحضر بشكل دراماتيكي مسألة الاعتراف، يستحضرها بحرق وقد تشيطن الراوي فيه فأفسد نصه الذي ارتكح بحيث لم يعد يمكنه أن يجد "الهارى" الذي يتابع تلك الشطحات المفككة (الـ ١١٠٠٠) كإن قاربا موسوسا على قبر وسوسة الكاتب). حتى هذا الإفناء الشيطاني لا يتحقق إلا باستحضار السلطة النقدية، سلطة الاعتراف القصوى للكتاب التونسيين على اختلاف الأجناس التي يكتبون فيها، توفيق بكار. "فتتخل له وجه في الظلال ظن للحظات أنه وجه الأستاذ بكار فانفجرت أساريه واقترب أكثر فإذا بالوجه يخفي وإذا بصوت كالصدى دافئ يتردد ببطء : ما كان يجب أن نكتب رواية مفضوحة، متشائمة بهذا الشكل".

السلطة النقدية، الاعتراف، ما ينشده بن عثمان والجابلي (وغيرهما من الكتاب التونسيين - يمنون لسعد بن حسين إحدى قصصه ساكتها، سيقراها ويهدبها إلى توفيق بكار ويحلم فيها بلحظة الاعتراف). لكن النص وهو يكتب أبقا عصيا مجددا وهو يحفر في أسلته الإستراتيجية والأنطولوجية، يشقى بوعي الحاد بمشاق النشر وتفاهة التوزيع وغياب الإنصات. يلحق الجابلي بروايته نصا حولها لكامل الزغباني، ويؤثت بن عثمان الصفحات الأولى

الإنكفاء إلى الطّفولة أو الهرب من مآزق التاريخ

”مملكة الأخيضر“ لمحمد اليوسفي

و”اليس في بلاد العجائب“ للويس كارول

ظافر ناجي

لذلك ولغير ما ورد في هذا الاستطواد من أسباب نعتبر أن الثقافة ستظل تنوعا واختلافا إلى آخر إنسان على وجه هذه السبيلة

الآن وبعد هذا المدخل الطويل، أي منهج سنختار والى أين؟ الأليس المقارن يعلم كلّ المنشغلين به أنّ فيه مدرستين معروفتين

* المدرسة الفرنسية وهي الأصل بمعنى أسبقيتها تاريخياً، لكن عيوبها كثيرة وخاصة في مستوى خلفياتها ومرجعياتها فتركيزها على مفهوم القناة وانشغالها بتحديد الثقافة ”المهيمنة“ حتى وإن لم تعلن المصطلح، جعلها في عمقها تصورا استعماريًا يشي بمركزية غربية عموماً وفرنسية على وجه الخصوص.

* المدرسة الأمريكية وهي التي تقلل من قيمة هذا العامل/ القناة للبحث في العناصر المتبقية (وجه التقارب أو التشابه ووجه الاختلاف) وقد يكون سبب ذلك طبيعة المجتمع الأمريكي الهجين متلما ذكرنا سالفاً.

* أمّا منهجنا الذي سنعتمد في دراستنا هذه فهو تأليف بين المدرستين وهو الطريقة الدارج استعمالها في الدراسات المقارنة الحديثة.

ولقد جاء اختيارنا للمدونة صدفة فقد كان المنطلق قراءة نقدية في رواية ”مملكة الأخيضر“ لمحمد علي اليوسفي نظراً لقيمتها كروائي وشاعر ومترجم، لكننا كلما مضينا أكثر في قراءة الأثر جاءتنا أصداً لـ”اليس في بلاد

قبل البدء/ لماذا الأدب المقارن؟ لماذا هذه المدونة؟

قليلة هي الدراسات النقدية المقارنة في المدونة التونسية بل وحتى العربية، وأسباب ذلك عديدة لن نلّف إلا عند أهمّتها وهي في رأينا حاجة الدارس المقدم على هذا المبحث إلى معرفة دقيقة لا بالهات المنهج النقدي والنظريات الأدبية فحسب بل كذلك – وهذا أساسي – إلى إلمام عميق بالحضارة التي شهدت صدور الكتاب المتأثر به، والحضارة التي شهدت صدور الكتاب المتأثر، لأن الكتابة ليست فعلاً لغوياً صرفاً بل هي حمالة أفكار ووليدة ظروف ومناخات فكرية وسياسية ودينية..

الآن ونحن نتحدث عن العولمة ونلقي جزافاً – بحق أو بدونه – بمصطلحات مبهمة لكنها مهزوزة لا تدافع عن نفسها من نوع ”نهاية التاريخ“ وسقوط الحدود“ والقرية الكونية... يجدر بنا القول– والتاريخ يشهد – إن العالم حضارات وثقافات مختلفة تتأثر ببعضها بعضاً وأن النموذج الثقافي الأمريكي الذي يربدون له الهيمنة غير موجود أصلاً حتى يهيم، وذلك لسبب بسيط هو أن الثقافة الأمريكية ثقافات : الثقافة الهندية الحمراء وموروثة الأسطوري والثقافة الزنجرية التي تجرّ وراها وفي لا وعيها العبودية وآلام رحلة الأجداد عبر المحيط مقلّتين من جذورهم الأفريقية، والثقافة الإيبيرية التي تعتبر نفسها مكتشفة العالم الجديد، والثقافة الانغلو سكسونية المهيمنة الآن والأصل أنها هربت مع حاملها من المهاجرين الأوائل من الاضطهاد الديني في أوروبا..

ونظرا لأهمية رواية "اليس في بلد العجائب" وانتشارها عالميا ونظرا لسعة اطلاع محمد علي اليوسفي على الآداب والثقافات الأجنبية تصبح معرفة كاتبنا التونسي وتأثره بلويس كارول أمرا له أكثر من مبرر منطقي ويصبح البحث فيه ضربا من تأكيد البديهية التي تعلن حقيقتها عن نفسها بنفسها دون حاجة إلى خارجها.

ج (أصل الحكاية... حكايات):

هل يمكن أن نشرع في المقارنة دون أن نعرف ما عنصر المقارنة وما قطباها؟

* اليس في بلد العجائب :

تنتقل إليّ هذه الطفلة في حلمها وهي نائمة على ركة أختها في الطبيعة، فتجري وراء أرنب وتدخل وراءها حفرة فتسقط في حوة سحيقة تقودها إلى باطن الأرض وهناك تتغير الأبعاد والمسافات والأحجام فتصغر "اليس" وتلج أحد الأبواب إلى حديقة هي في الحقيقة "بلد العجائب" حيث يعيش بطولنا عالما آخر تصبح فيه الحيوانات والأغياء شخوصا ناطقة ومفكرة، لها نظامها السياسي والاجتماعي وجهازها القضائي.. فيها ملك وملكة وقضاء وخدم ومتهمون ومعاقبون.. بعد ذلك الرحلة تكتشف "اليس" أن كل ذلك كان حلما.. صحيحا أفاقت منه لتعود إلى حياتها العادية الحقيقية. لكن بنظرة جديدة هذه المرة.

* مملكة الأخيضر :

هي حكاية الطفل "أسر" الذي تنفتح بين يديه أفراد عائلته وأصدقائه ولعبه وحيواناته لينطلق في رحلة دعاه إليها بوشويشة - الذي هو صورته الأخرى - بعد أن طلب منه أن يكتشف بنفسه الطريق إليها قائلا "عندما تكتشف الطريق الثلاث وتبدأ برايعتها" وحين سأل أسر "وما رايها؟" أجابه بوشويشة "أنت" (2).. وعلى عتبات المملكة ينقلب بوشويشة إلى "ريحان" خادم مملكة الأخيضر وهكذا يدخل أسر بعد رحلة طويلة إلى المملكة بقراها وسكانها غريبين الأطوار والمنطق، حوس أزرق وجنود خضر ويلج قصر الملك بحجراته ووزرائه ومعكر الأمباطورية والجودان التي تحاصرهما.. وتنتهي الحكاية بآسر يودع "أبيه" و"ريحان" - استعدادا للحضور بين ذوي..- (3) وهو يعود إلى الواقع..

العجائب" للكاتب الإنجليزي لويس كارول واسمه الحقيقي شارل لوتفديج، وعبثا حاولنا إبعادها عن ذهننا، حتى وجدنا أنفسنا مدفوعين إلى البحث في تقاطعات هذين النصين واختلافهما رغم أننا مقتنعون بأنه كلما ابتعدت المسافة استغرق الصدى زمنا أطول فنشر "اليس في بلد العجائب" تم في سنة 1865 في حين صدرت "مملكة الأخيضر" سنة 2001... مائة وستة وثلاثون عاما فصلت الأثرين لكن وشائج القربى بينهما تفوق مسافة التباعد الزمني.

1/ القناة... بين الصوت والصدى

١ - اليس في بلد العجائب | من كتاب للطفل إلى أثر فكري إنساني :

فلنتفق أولا أن "اليس في بلد العجائب" اثر يحتمل أكثر من قراءة فقد يقرأه الطفل فيعيش مع اليس ويخلق معها في عالم عجيب قوامه الخيال، ويقرأه للفيلسوف فيكتشف تقنية لويس كارول ويستكشف أطوار حاله، ويمعن فيه السياسي النظر فيكتشف ما خفي وراء الحكايات العجيبة من نقد للنظام الملكي القائم زمن كتابة النص.

كل ذلك جعل هذا النص يتخذ اشكالا عديدة : قصة مختصرة، رواية، ترجمة، شريط صور متحركة للأطفال بالانجليزية وبالفرنسية ومدبلجة بالعربية..

من هذا المنطلق لا نرى فائدة في البحث عن كيفية وصول هذا الأثر الأنجليزي إلى كاتبنا العربي والتونسي تحديدا محمد علي اليوسفي فمن منا لم يتعرض في حياته إلى هذا الأثر بشكل من الأشكال

ب - لويس كارول / محمد علي اليوسفي..... ما العلاقة؟

أولاً لقد درس محمد علي اليوسفي بالمشرق وتنقل بين العراق وسوريا ولبنان واستقر في نيقوسيا (كصحافي ثقافي في إحدى الدوريات) بقبوص حيث الانجليزية هي اللغة الرسمية والسائدة، وثانياً أن محمد علي اليوسفي، إضافة إلى كونه كاتباً مبدعاً فهو مترجم مشهود له عريبا إذ فاقت ترجماته العشرة أثار منها الروايات ومنها السيرة ومنها الكتب الفكرية (1).

II/ التشابه والاختلاف من خارج النص:

لقد أصبح من تحصيل الحاصل أن النص الأدبي وحدة تبدأ من خارج النص السردي لتنتقل بالغلاف والعنوان وحتى الإهداء ففي هذه العناصر كثير من الإحالات الدالة والناطقة باسم النص حتى إن بعض النقاد استهوتهم فمالوا إلى اعتبارها مدخلا للنص كثيرا ما يتطرقون في التعامل معها إلى حد اعتبارها الأساس رغم إيماننا بأنه عمل ارتدادي يشي بسره بعد قراءة الأثر لا قبله حتى يصبح الأمر تعسفا ومضيعة ومع ذلك نعتنقه كنص مكمّل لا كأساس للدراسة.

1- العنوان:

لو أخذنا الألفاظ المكوّنة للعنوانين لوجدناها متقاربة من حيث الدلالة فمحورها واحد هو المكان - مملكة - و"بلاد" وما الاختلاف بينهما إلا محض تركيب نحوي اكتمل هنا وأضر هناك فاليس في بلد العجائب جملة كاملة ثامة الشروط النحوية، وأما "مملكة الأخيضر" فمركّب إسمي جزئي بالإضافة لا يستقيم بذاته إلا إلى اكتماله بداخل النص الذي يصبح خبرا أو بشي من القلوب نيزج نواة الإسناد أو أحد طرفيها مضمرة وهو ما سنسبح لأنفسنا باكتماله به نهاية عن المؤلف.

"أسر في مملكة الأخيضر"

"أليس في بلاد العجائب"

وهنا يصبح الأثران محيلين على مفهوم رحلة البطل في مكان غريب غريب وهو ما سنفرّد له بابا أثناء معالجتنا لعنصر المكان.

تجدد الإشارة هنا إلى أن هناك توافقا في إشارة العنوانين إلى بطلين طفلين ومع ذلك فاختلفتهما حاصل في الجنس فـ "أليس" طفلة أنثى وـ "أسر" طفل ذكر وقد تكون المرجعية النفسية والوعي الجمعي هما المحددان في اختيار جنس البطل، وقد يكون المستقبل المفترض هو المحدد وهو ما يبدو واضحا في الإهداء

ب) الإهداء:

يصدر محمد علي اليوسفي روايته بإهداءات إلى

* دائية، من حاضنتها الزجاجية كان رفيف الفكرة

* إلى انسي، ذكرى هذا الحوّل في نيقوسيا، ربيع يوم

أحد وصيد قويدس(1-4 - 1990)، بابا ماذا تكتب كل يوم؟ يا حرام، سوف تموت وأقرأ أنا الحكاية فأتذكرك وأبكي

* إلى كل من يتعثر في خطوات طفل..

* وأنت؟ هل غضبت؟ هو ذا مكان لا سمك ()

أما لويس كارول فإنه - لم يصدر كتابه بإهداء - فإن مضمونه كان في الأساس حكاية حكاها لأبناء هنري جورج ليدل مدير المعهد المسيحي الذي كان كارول يدرس فيه الرياضيات أثناء قيامهم بإحدى الرحلات ويبدو ذلك جليا في القصيدة التي تصدرت الأثر(ص5).

وهنا يصبح من الواضح أن الأثرين - ظاهريا على الأقل - في الأصل كتب للأطفال ولو باختلاف فإذا كان اليوسفي قد حدّد المهدى إليه رغم أنه ترك في آخر إهداء الباب مفتوحا لأي قارئ كهل فإن كارول قد حصر الأمر في الأطفال إيفالا في إبعاد القارئ / الرقابة عن الدلالات التي حصل بها ثانيا بالنص

III/ مظاهر التشابه والاختلاف بين الأثرين:

1) في البنى الحكائية:

لقد وجد باختين بمرجعته الجمالية الفنية نفسه أمام مآرق مفاهيمي (أصبح مرتكزا لدى دعاة التجريب لاحقا) متمثل في استمالة تحديد قانون خاص أو حدود معينة للرواية كنوع أدبي مكتمل ومستقل بذاته فكل رواية في نظره جنس بذاته لأنها جنس هجين قادر على الإستفادة من كل الأجناس والمراجع الخارجة عنه (4) ورغم صواب باختين في درجة انفتاح الرواية على احتمالات شكلية لا متناهية فإن حدودا ما ستبقى وهي التي ستجعلنا نطلق اسم رواية على أثر ما، ورغم تفرّد كل رواية فإن بين بعض النصوص تشابها غريبا مريبيا يشرع القيام بمثل هذه البحوث والدراسات ...

أ) التشابه:

في إطار تناولنا للأروايتين المذكورتين ومنذ البداية نستطيع أن نقر بأنهما تقومان على مقوم الرحلة وهي في كلتا الحالتين رحلة لا في المكان فحسب بل هي رحلة كلية تقطع بين عالمين مختلفين جديريا ويمكن تلخيصها في الرسم التالي:

فإن نقاطا عديدة تفرق بينهما فعندما تلج في التفصيل نكتشف أن البنية العامة للحكائيتين متماثلة من حيث هي خير أي من حيث الأحداث ففي كلتا الروايتين نحن إزاء رحلة يقوم بها البطل من الواقع والأرض إلى عالم سحري عجيب، لكن هذا التماثل يغيب في الخطاب من حيث هو الهيكل الذي ينظم الأولوية / الخبر حتى تخرج على الصورة التي هي عليها وهنا يأتي الاختلاف بين الروايتين في جملة من الخصائص أهمها أن العلاقة بين طرقي الحكاية (فضاء الواقع بفضائه وشخصه وفضاء العجيب بمكوناته) :

في اليس لا يتجاوز الواقع الفقرة الأولى والأخيرة من حيث هو إشارة إلى العلم، تبدأ الرواية باليس في الطبيعة متمدة على فخذ أختها وتنتهي وقد أفاقنا لتعود إلى نفس الموقع والموقف وما بينهما تتعلق كامل الأحداث ببلد العجائب فهي الأساس والمطلب، أما مملكة الأخيضر فالرحلة فيها هي الأساس وليس الوصول لذلك بل أحداث عن الرحلة بمتد من أول الرواية إلى الصفحة 87 حيث يلج جسر عالم مملكة الأخيضر قبل أن يغادرها في نهاية الرواية ص 172، وعلى ذلك فإن البنية والهيكل هو الكاشف عن غاية المؤلف فإذا كان هدف لويس كارول هو وصف العالم العجيب لأنه حمال أفكاره وفاضح رؤيته للعالم فإن غاية محمد علي اليوسفي كانت تهدف إلى رصد معاناة الرحلة وانكشاف الطرق إلى المملكة.

ثم إن الاختلاف يتجاوز ذلك إلى روح قضية الصراع المطروح في الروايتين فإذا كانت القضية بلد العجائب في اليس هي من سرق المرطبات (من داخل المملكة) فإن قضية مملكة الأخيضر هي الصراع مع الجردان المتوحيين بالمملكة (من خارجها)، وهذا الاختلاف يشي بالخلفية الفكرية والخطاب الإيديولوجي الذي حرك كلا من الكاتبين فإذا كانت مشكلة لويس كارول القضاء على فساد الدخل أي النظام السياسي لحكم الملك فيكتوريا الذي اعتوره الشاعر أرغون أسوأ أزمات القلق والكلية في التاريخ الانقلازي فإن مشكلة محمد علي اليوسفي كامة في الخارج (الجردان) هذا الآخر الذي يهددنا وجعل العقلية العربية قائمة على إلقاء كل عيوبها على الآخر.

* اليس في بلد العجائب:

اليس مع أختها على سطح الأرض [اليس في بلد العجائب] اليس مع أختها على سطح الأرض

* مملكة الأخيضر

أسومع أهله في المنزل [أسر في مملكة الأخيضر] أسر مع أهله في المنزل

لكن هذه البنية العامة للحكائية من حيث هي هيكل قائم على التضمن تقوم على بنيات حكائية تفصيلية معنونة تبدو كأنها فصول في رواية، لكنها بقصرها الشديد وتقلص حجم الفعل فيها باعتبارها قائمة على حدث وحيد غالبا تصبح أقرب إلى مفهوم المشهد كاصطلاح تقني سمنائي يحدد الفعل بمكان واحد (ديكور واحد)، ويمكن التأكيد من هذا الأمر بالنظر إلى فهرسي الكتائبين.

* اليس في بلد العجائب : في عمق النلق (ص 13)، بهو الدموع (ص 21) السباقي (ص 29) منزل الأنبياء الأبيض (ص 37)....

* مملكة الأخيضر : بعيدا عن مملكة الأخيضر (ص 11) في الطريق إلى المملكة (ص 47) في مملكة الأخيضر (ص 87) ... وهذه الفصول نفسها تنقسم إلى مشاهد أو فصول فرعية مثل : حكاية الحمام في الشرفة (ص 17) ورجل الكهف (ص 18) ومطر في الصحراء (ص 20)....

وهذا التقسيم ذو العناوين سطحية المعنى والخالية من أية طاقة شعرية إيحائية، يحيل القارئ مباشرة على معنى الفصل أو الفصل الفرعي وهو هنا يتوافق مع الطاقة الفكرية والمعرفية للأطماط فهو محيل مباشرة على ما يتضمنه بل قد يطول العنوان ويصبح جملة كاملة بمتماثلاتها قادرة على تلخيص مضمون الفصل نفسه كما هو الحال في (أسريقوم بعمل خطير ص 60.. ثئاب الشرطي ثم نام ص 74... امرأة لائق في بيتها ص 105... مملكة الأخيضر) أو كذلك (حكاية السحابة المزيقة ص 91... سرق المرطبات ص 109.../ اليس في بلد العجائب).. ففي هذه العناوين إيهام بالسهولة يستدرج به المؤلفان القارئ للاستسهال ويوهمانه أنهما يتوجهان للطفل لبنية طفولية و عناوين كذلك.

ب) الاختلاف :

رغم أواصر التقارب والتشابه التي ربطت بين الأثرين

2) نسج الأثرين وعجيبتهما :

أ) التشابه :

يقوم الأثران على مريح من جنسي كتابة فالسرد فيهاها أساس لكن للشعر حضوره المغضوح والمعلن

* في اليس - ترصد تصوصا شعرية في الصفحات :
12-34-50-51-52-53-103

* في مملكة - ترصد نفس الظاهرة في الصفحات :
42-43-106-120-144-183

وفي الحقيقة فإن الإيقاع الشعري يشد الأطفال إذ يركب على حركة الأحداث صوتا موسيقيا هذا إضافة إلى بعدها الوظيفي حيث تأتي في إطار توضيح أمر ما متعلق بشخصية أو حدث أو مكان...

ب) الاختلاف :

لكن مع هذا الاتفاق رصدنا اختلاعين جوهريين

* في الوظيفة . لقد صدر لويس كارول روايته بقصد يذكر فيه دواعي التأليف (الأثر حكاية رواها لهنات العميد) (5) أما بقية المقاطع الشعرية فقد جاءت على لسان اليس في شكل قريب من حكايات لافونتين.

أما اليوسفي فكانت قصائده مرتبطة عضوياً بالشخصية التي تنطقها وهو ما يوصلنا إلى الاختلاف الثاني.

* اللغة المستعملة - إذا كانت لغة كارول الشعرية موحدة في طاقاتها الإيحائية تستهدف متقبلا موحداً له نفس الكفاءة الفكرية فإن النصوص الشعرية لدى اليوسفي شديدة التنوع فيها العامي (ص 39-42-43-183) وفيها القسيح (ص 106-120) وفيها ما يستهدف متقبلا من نخبة النخبة على غرار القصيدة التالية :

مر أسكن روجي أزمة؟

من قسم جسمي مخلوقات؟

من وزعني بين بلاد اشتاق إليها

وممالك أتوهمها؟

بالأس...

تردد طفل القسمة في لغة

تبحث عن يتكلمها

أقبل طفل القسمة حيا

يسعى في أروقة الأموات

ومع ذلك تبقى كل القصائد موظفة أداء دلالات النص ففي هذا القصيد لغزان مفتاحان هما البلاد والطفل فهذا الجسم المقسم إلى مخلوقات موزعة على بلاد (وقد وردت جمعا) يعكس حالة التشظي العربي الذي وصل إلى درجة أن لغته (وهي موقوفة الروحي) تبحث عن يتكلمها

هذا العنصر بالذات هو الذي سيكون مفتاحنا في التعامل مع المكان الذي سنعود إليه لاحقا.

* طبيعة النص وجنسه : يتفرد نص اليوسفي هنا بإضافة مكون نصي جديد يضاف إلى النص السريدي والنص الشعري، هذا المكون الجديد هو النص الإعلاني الذي وددت بعنوان :

نقابة إقامة الورود

شارع محمد صالح بلحاج

2080 لويان

ونيل بالإمضاء التالي : رئيس النقابة/ الطيب معيزة، أما فحواه فهي دعوة المتساكنين في العمارة إلى عدم ذبح الأشخاص في الممارات (6).

وهو نص إضافة إلى جمالية تركيبه مع بقية الأجناس يصلح مدخلا لدراسة المكان باعتباره هنا محددا وواقعا فجا كفضاء كل الإعلانات محيلا على الواقع والتاريخ.

3) التشابه والاختلاف في الأمكنة :

أ) التشابه :

من الثابت أن الروائيين تعاملتا مع المكان بشكل متشابه جدا حيث هناك تقابل بين مكان واقعي ومرجعي ومكان عجيب متخيل يتجاوز الواقع وهو أمر يتشابه مع طبيعة الحكاية (الرحلة) وخصائص الشخصيات فالرحلة تستوجب مكان انطلاق ومكان وصول وطريقا بينهما

* أليس... : من سطح الأرض إلى عمقها مورا بالحقيرة...

والملك هو الحاكم وهو القاضى في نفس الوقت لذلك كان رفض اليس لهذا الفضاء/ البلد العجيب الذي يصور زمن الحكم الفيتوري الإنطريزي المظلم في حين أن أسر أحب مملكة الأخيضر أن ملكها يقدر ديدحان المفكر والشاعر كدروس الأبرق والرسم الزاهي بوتريزة والعوسفار كعياشي كراولي فهي حلم لذلك كانت الرحلة إليها رحلة داخل الذات.

فالفارق هنا بين فاليس في بلد العجائب رصد للواقع -وتعبيرته الرمزية هو بلد العجائب- لذلك كان الموقف هو الرقص، في حين أن مملكة الأخيضر تشكل لحلم وتعبيرته هي المملكة - لذلك كان الأمل والحب.

(4) في طبيعة الشخصيات :

صحيح أن الشخصية في الرواية أو في السينما أو في المسرح جزء لا يتجزأ من العالم الخيالي الذي تنتمي إليه (7) لكن الإجراء يقتضي التعامل مع هذا المكون بشكل منفصل وهو ما سنسعى إليه في هذا الباب.

(أ) الشخصية

إن الملاحظة الأولى التي تستدعي انتباه الدارس في تبولوجية الشخصيات هو هذا التشابه الغريب والمريب بين شخصيات الروايتين ابتداء بالبطل وانتهاء بالشخصيات الفرعية والثانوية وهو ما سنحاول إظهاره في هذا الجدول ومع ذلك سنشير من الآن إلى أن الشخصيات التي سنذكرها لا تغطي كامل قائمة شخصيات الروايتين وإنما هي ضرب من الانتقائية تهدف إلى تقريب الصورة :

طبيعة الشخصيات	اليس في بلد العجائب	مملكة الأخيضر
البطل	اليس / طفلة	أسر/ طفل
الشخصيات ذات الملامح الواقعية	- أخت اليس	- جدجودة/ الجنة - الأب - الأم - أسرة/ أخت البطل
الشخصيات المتوارجة		- بوشويشة - ريعان - ندير
الشخصيات ذات الأصول الحيوانية	- الأرنب للبيضاء - الفارة - الفخزير - السكحافة	- الحمام والفراغ - تانفو الكلب - الفلأ الأسود - الفئران - اليعسوب
الشخصيات ذات الأصول المادية الحامدة	- ورقة الملك/ طلب - ورقة الخادم/ valet	- الجندي الدوكس/ لعبة

* مملكة... : من مدينة تونس وتحديدًا أريانة إلى مملكة الأخيضر العجيبة
ب) الاختلاف :

الظاهرة الأولى للألفة أن اليس في بلد العجائب لم تحدّد من واقعية المكان سوى الحقيقة وهي بذلك صالحة لأيّ زمان ومكان وهذا المنحى الأسطوري في المكان والزمان هو أكثر أليّة من أليات التقيّة والرمزية منذ ابن المقفع (كليلة ودمنة).. على عكس مملكة الأخيضر التي تمتدّ فيها الأمكنة الواقعية لتتشغل حينًا مهمًا تكون فيه مرجعية متجذّرة في التاريخ متزكّلة في الجغرافيا (لويانة، طريق بنزرت، أحد بساتين سكرة..)

وهذا في الحقيقة اختلاف في درجة التقيّة فعصر كارول كان أكثر دموية ومصادرة للرأي ممّا جعله أكثر إمعانًا في التفتي.

الظاهرة الثانية تتعلق بالرحلة من حيث هي الحدث الرئيسي في الروايتين لكنه بقدر ما هو حدث بقدر ما هو في جوهره فعل متعلق بالمكان فلا رحلة إلاّ آمن فكانت إلى آخر

هذه الرحلة أوصلت البطلة اليس إلى الفضاء العجيب دون أن تكون راغبة ولا عالمة إلى أين تذهب، فالرحلة هنا فعل بلا غاية والبطلة فيه مسلوبة الإرادة. في حين أن بطل اليوسفي "أسر" هو الرأغب في الرحلة والمشتاق إلى المملكة.

الظاهرة الثالثة وترتبط بعلاقة الشخصية بالمكان فالمملكة في اليس لا تعرف سوى عبارة "اقطعوا رأسه"

بالدلالة السياسية الواضحة للشخصيات فهي كل من الروايتين شبكة علاقات تنتج جهازا سياسيا؛

* ليس... : ملك وملكة وقضاة ورجال وخدم القصر...

* مملكة... : الملك الأخضر، مفكر الإمبراطورية، الأميرة سنجال الجندي للدواس رئيس الأركان. لكن الممتع واللافت هو أن هذه الشخصيات وهذه الشبكة من العلاقات لا تحدث إلا في الفضاء الثاني وهو الفضاء المتعلق بغير سطح الأرض وبغير الواقع، فالكتابان يوغلان في إبعاد الرموز السياسية والدلالات التاريخية بتشويه الشخصيات حتى تصبح بلا جذور واقعية واجتماعية وبذلك يصبح الفضاء العجيب والسحري ضربا من التلقية لكنها غير خافية (ب) الاختلافات.

* صفاء الشخصية ونقاوتها : وهذا أول اختلاف لافت، ففي رواية "ليس..." لكل شخصية ماهيتها وكيانيتها واسمها الذي يجعلها مستقلة بذاتها في حين تتداخل الأسماء والشخصيات في رواية اليوسفي إلى درجة تنمائها فيه وتصبح مجموعة من الشخصيات شخصية واحدة ولعن في البقرة التالية أفضل دليل على ذلك حيث يعرف أسو بوشوشية، "هو أنا عندما أرى بوشوشية ولا أعرفه" ثم يعرف بوشوشية نفسه حين يدخل المملكة بأنه أصبح ربحانا.. فأسر وبوشوشية وريحان واحد.

* العلاقات : ينتج عن الاختلاف الأول اختلاف ثان يرتبط بعلاقة البطل بمساعدته على الرحلة فاليس اعتمدت على الأرنب دون اتفاق فقد أسرعت وراءها حين سمعتها تتكلم ووجدت نفسها دون قرار منها في باطن الأرض، وعلى العكس من ذلك فإن بوشوشية لم يكن غير صدى لبعض من أسر لذلك لم يوصله إلى المملكة بل كان يدفعه إلى أن يكتشف هو الطريق إليها وهو ما يوضحه الحوار التالي بينهما :

"- وكيف أصل إليها؟ سأله أسو
- تخيلها أولا.. ألم تخيلها بعد؟

...

"- ثم عليك أن تنتظرها ثانيا

...

"- عندما تكتشف المرق الكلات، وتبدأ برابتها، قال بوشوشية

"- وما هي رابعتها؟ سأله أسو

"- أنت. قال بوشوشية" (9)

إن الملاحظة الأولى هي أن طبيعة الشخصيات تطغى عليها صفة العجيب - إذا استثنينا البطلين والشخصيات الانسانية - من حيث هي قائمة على تركيب من مواد مختلفة فهي حيوان بمشاعر إنسانية ولعبة جامدة لكنها ناطقة ومتحركة وهذا في حد ذاته يزيد من تقوية احتمال استهداف الكاتب لمتقبل طفل فهو ميكال بطبيعة إلى اللعب والحيوانات وهو غالبا ما يسعى إلى إضفاء مسحة إنسانية على لعبه وحيواناته التي تعابشه خاصة وأن الشخصيات / الحيوانات في الروايتين كانت بعيدة كل البعد عن الحيوانات الشرسة والمتوحشة وكانت أقرب إلى الأهلية.

الملاحظة الثانية تتعلق بالبطلين فرغم ملامحها الانسانية ومحاولة الكاتبين تجذيرهما في الواقع من خلال العلاقة التي تربطهما بأفراد عائلة فإنهما أصيبا بما اصطاح عليه في الأدب العجيب بقاعدة التشويه التي تركب القارئ فاليس رغم محافظتها على اسمها فإن حجمها يتغير حالما تنزل من على سطح الأرض إلى عمقها فقامتها تتعدى وتقلص وفق احتياجات المكان

كذلك الأمر بالنسبة إلى أسو الذي يصبح بوشوشية هو يقول لوالده "بوشوشية ليس أسو وأسو ليس بوشوشية... هو أنا عندما أرى بوشوشية ولا أعرفه وبوشوشية عندما يراني ولا يعرفني" (8). و في نفس هذا الاتجاه يذكر بوشوشية أنه يصبح ربحانا حالما يلج مملكة الأخضر.

وعلى هذا الأساس يصبح البطلان وحتى بعض الشخصيات الأخرى قابلين للتحول وفق طبيعة المكان الذي يتحركان فيه فتصبح الحكاية ضربا من السحر يزيد من إلهاه حب الاستطلاع لدى الطفل، هذا المتقبل المفترض.

الملاحظة الثالثة تتعلق بطبيعة العلاقات وخاصة تلك المتعلقة بالبطل في علاقته بالرحلة ففي كل رواية تكون هناك شخصية مساعدة هي التي توصل البطل من عالمه وعائلته إلى العالم العجيب ؛

* ليس : لو لا الأرنب البيضاء التي حملتها إلى باطن الأرض لما كانت رحلة

* أسو : لولا هذا الكائن الغريب متعدد الأسماء (بوشوشية، ربحان) لما وصل إلى مملكة الأخضر. الملاحظة الأخيرة في هذا الباب من البحث تتعلق

نصوص في نصّ نصّ يقرأه الطفل ولا يفهم غيره ونصّ يقرأه العامة ويقفون عنده ونصّ بين الخبايا زرعه الكاتب للتحفة على الطريقة المقفعية المتأسسة على فكّ الرّموز و حلّ الشّفرات.. مملكة الأخيضر حلم خصب أصغر صغير في كلّ منّا ونحن في بدايات القرن الحادي والعشرين نفس هذا الحلم داعب لويس كارول فاتفق شرّ فيكتوريا بالتقية المتلحمة بالعجيب منذ قرن ونصف تقريبا ولا غربة فلويس كارول أستاذ الرياضيات كان صحفيا ولم يكن قادرا على أن يقول كلّ شيء، ومحمد علي اليوسفي مازال صحفيا واشتغل لسنتين عديدة في المجالات الفلسطينية وخبر الساحة العربية فلخصّ حالة الخصي التي نعيشها في مشهد واحد جمع بين أسر وجنديّ به نهي هذه المداخلة،

حصل أسر على هدية أخرى، علية كبيرة مملوءة بالجندود والديكيات والمروحيات الصغيرة والطائرات الكبيرة

قال الجنديّ "أسر لا تضعني هنا وراء الجنود

وضعه أسر في المقدمة

قال للضابط

يجب أن تكون الدبابات في المقدمة.

وفي النهاية فإنّ الروايتين لم تكونا سوى صرخة طفلين هي وجه تاريخ مظلم، صرخة أوروبية أنظيرية هي القرن التاسع عشر تفضح أسس النظام الملكي و غطرسته، وصرخة رجل عربي على لسان طفل تنذر بتدهور الواقع العربي وتحلم بعالم أجمل وهي واقفة على أبواب قرن جديد والفتية تبدو عسيرة

فإذا كانت اليس بطلة كارول راصدة للعالم ملاحظة ومشاهدة لعالم مفارق لها فإنّ أسر بطل اليوسفي يوحل داخل ذاته إلى مملكة موجودة فيه وهو ما يحيلنا إلى منحى صوفي لا غيار عليه حتّى وإن بدا الأمر لقارئ هذه الدراسة متعسفا وبعيدا

IV- من عمق الأرض تخرج الحكايات محاولة لتفسير علاقة الطقولة بالتاريخ :

ليس أفضل في هذه المرحلة الأخيرة المتعلقة بالاستنتاجات من أن نورد بعضا من حوار جاء في الفصل الأخير من رواية محمد علي اليوسفي (10) وجمع بين أخت أسر أسرة وأمها..

- لماذا تحب الأم أبنها وتاكله؟

- الأم لا تاكل أبنها

- لكنك أكلت الذي كان في بطنك وأثيت بأسر من المستشفى

- جاء من مملكة الأخيضر، كما حكّت لك جدتك

- أوف جاء من بطني

- كيف دخل بطن؟

- دخل مع السمك

- عندما سبحنا في البحر؟

- نعم

- لماذا سبحت أنا وبابا ولم ثات بأسر مثلك؟

- أنهيت للّوم

إنّ مملكة الأخيضر هي الوقوف على عتبات السّؤال دون جواب في أمة ابتلاها الله بكروه الأسئلة، وهي إلى ذلك

الاحلات:

ALICE AU PAYS DES MERVEILLES/ LEWIS CAROL/ MXI-POCHE / 1991

ترجمة من الإنظيرية للفرنسية

- مملكة الأخيضر / محمد علي اليوسفي / دار الطليعة الجديدة/ سوريا 2001

* حريف الطيورك * البابا الأخضر (مهيل نخل استورياس) / رواية

* حربة مشروطة (أوكافيوات) شعر * المشقّ (ميكوس كلانزاكي) / سيرة

* براك والواقعية للفرنسية (جورج أوكانش) / دراسة وغيوها من الكتب التي ترجمها نفس المؤلف

2- مملكة الأخيضر / 27 -3- نفس المرجع / ص 174

4- izveten todorof/m, bakhtine et le principe dialogique/ed seuil/1981/p132-133

5 ALICE AU PAYS DES MERVEILLES/P11-12

7-Roland Bourneuf, real ouellet/ l'univers du roman/ceres edition 1998/p171.

8- مملكة / ص 24 -9- مملكة... / ص 26-27 -10- مملكة الأخيضر / ص 184 وما بعدها -11- مملكة الأخيضر / ص 17

6- مملكة الأخيضر / ص 53

تصويب الأمثال التونسية في السجع والتوازن والمعنى

عبد الرحمان عبد اللطيف

وبحثتها من أفواه الرواة الحذاق و الحفاظ الضابطين للأمثال الشعبية التونسية في عديد البلدان والجهات وبعد جهد كبير واصلته بضع عشرة سنة أتممت أخيرا ذلك التصويب والتصحیح بحمد الله وقد شمل نحو ألفي مثل وضعتها مابقة من تلك العيوب في كتاب لي (مخطوط) سمته "الأمثال الشعبية التونسية الصحيحة"، ولخصت منذ هذا البحث اليوم

واننا نأخذ نموذج كتاب الأستاذ البالغ المذكور الجزء الثالث وحروفه تسعة من الزاي الى الغين— وقد صدر في ديسمبر 1998— لبيان الأمثال الفاقدة للسجع والوزن النسبي كما نأخذ نموذجا لذلك كتاب الخميري أيضا المذكور، ولنبدأ بأمثال الأستاذ البالغ فنذكر صواب جملة نماذج فيها على سبيل المثال لا الحصر ونرمز اليه بحرف "ح" ونذكر الصفحة من كتابه الجزء الثالث هكذا "ص" وأول ذلك هذه الأمثال وهي: عين الشمس والهلال، ما تتغلى بالفرجال، وهو عند غ ص 152 بحذف والهلال، وهذا آخر، هو: الشرع يحكم بالظاهر، والله يتولى السراير. وهو عند غ ص 48 بحذف العجز. وهذا مثل آخر وهو: النظافة من الإيمان والوسخ من الشيطان، وهو عند غ ص 143: العربي من الله، والوسخ الخ، وهذا آخر وهو: سكين، يو وجهين، وهو عند غ ص 28 سكين، الخ، وهذا مثل آخر، العام المشوم يتعدى، والرأي المشوم ما يتعدى، وهو عند غ ص 159 ما يتعدى، وهذا مثل آخر وهو: سرج حصان، على ظهر أتان. وجاء عند غ ص 41 على ظهر بهيم، وهذا آخر،

الأمثال الشعبية التونسية كأمثال الفصحى هي حكم وعبر وآداب، تكون مسجوعة في الأغلب متوازنة الصدر والعجز نسبيا ولا تفقد السجع إلا نادرا حين يكون المثل بعض مثل أو يقع فيه تقديم أو تأخير لبعض الكلمات عن مواضعها أو لحذف كلمة لسوء حقله لراوية كما يفقد السجع ويختل بسبب تذكير المؤنث أو العكس أو جمع المفرد أو إفراد الجمع، وأيضا بإبدال بعض مفردات المثل بغيرها مرادفا لها أو غير مرادف.

إن هذا الخلل في السجع والوزن النسبي للأمثال لم يتفطن إليه المؤلفون في الأمثال والمعنيون بها، ولذلك وجدنا أن نحو الثلثين من الأمثال التي جمعوها أو دونوها غير مسجوعة ومختلة التوازن، ومن أولئك الذين جمعوا الأمثال التونسية على هذا الخلل بمختلف أنواعه في مؤلفاتهم الأستاذ الغاضل الهادي البالغ في كتابه بالفرنسية "أمثال تونسية مختارة" ثلاثة أجزاء، وكتاب: "مختارات من الأمثال العامية التونسية" للمرحوم الدكتور الطاهر الخميري بتاريخ 1967، والأستاذان الاثنان مشكوران على ما جمعاه رغم ذلك الخلل فهما قد قدمنا لنا عملا عظيما، وجهدا محمودا مشكورا، والكمال لله وحده، ولكل جواد كبرة، كما يقال في المثل السائر.

ولقد كان إدراكي لذلك الخلل في السجع والوزن للأمثال منذ سنين طويلة — فعمليت من يومئذ على تصويب أمثال المرحوم الخميري وأمثال الأستاذ البالغ المذكورين، وكذلك الأمثال التي لم يدونها في تأليفهما — فصوبتها

مهبول، الخ وهذا مثل ثالث : البقرة إذا طاحت، سكاكينها كثر، وهو عند خـ 62 : إذا طاحت البقرة، تكثر سكاكينها. وقد تبدل كلمة بما يرادفها من المثل نحو هذا : يرقص، على طار بوقفس، فهو عند خـ 2417 يشطخ إلخ ومثله هذا المثل وهو : يغرد، وجناحه عليه يرد، وهو عند خـ 2442 يغني، وجناحه يرد عليه، وهذا مثل آخر : لعب الجحوش، مع الفقوس، وجاء عند خـ رقم 1848 لعب البهيم، الخ. وهذا نحو السابق: كخناق الدجاج، اللي يتكلم بجيه في الأوداج، وهو عند خـ 1659، اللي يتكلم بجي في قراجمه. وبعض أمثال أخرى كثيرة يقع تقديم وتأخير كهذا المثل : يعمل الدينار ثنية في البحار. وهو عند خـ 1375 الفلوس، يعملوا طريق في البحر. وكذلك هذا المثل : في الجنة قاضي، وفي النار روج قواضي، وجاء عند خـ رقم 1404 قاضي في الجنة، وقاضيين في النار. وهذا مثل آخر : الفمح يدور ويطلع، ولقب الرحي يرجع، وهو عند خـ الفمح يدور، ويدور، ويرجع لقلب الرحي رقم 1483.

ونلاحظ بعد كل ذلك إن حرف س مع ش يعتبر سجعاً صحيحاً جائزاً، وكذلك سريع ص و ف مع ثا، ومثل ذلك الألف المقصورة مع اللية، والياء الساكنة مع مثلها والواو الساكنة مع مثلها كلين يعتبرن سجعاً صحيحاً أيضاً، وذلك بقطع النظر عن الحرف السابق عليهن كما نلاحظ في كثير من أمثال الخميري والبالغ، كما نذكر أن كثيراً من رواة الأمثال يعوضون كلمة "لآ أداة الإستثناء بكلمة "كان" نحو : بقري ما بيان، إلا بالكشره والمصران. فجاء عند الخميري : ما بيان بقري، كان بالكشره والمصران رقم 1970، ويعوضون حرف "ك" التشبيه بكلمة "كيف" نحو كقطاطس باردو جواعه، والخلاعة. فهو جاء في أمثال الخميري رقم 1718 كيف قطاطس باردو الجوع والخلاعة. ويعوضون كلمة "إذا الشرطية بكلمة "كيف" نحو : يلن يوالباي في غييته، إذا حضر نبوس ركييته، وقد جاء عند الخميري رقم 2462، كيف يحضر الخ، كما يعوضون كلمة "من" الشرطية أو الموصولية بكلمة "اللي" نحو من يعمل الخير، ما يشاور. وجاء هذا عند الخميري رقم 435، اللي يعمل الخير، ما يشاورش. هكذا قد وفينا هذا الموضوع حقه بإيجاز واف في نماذج متعددة من الأمثال للاعتبار والتصويب.

الثمين ما يتباع مرتين، وجاء عند غ ص 194 الغالي، ما يتباعش مرتين، وهذا مثل آخر : صابة رجال، خير من صابة مال، وجاء عند غ ص 88 صابة أولاد، خير الخ، وهذا مثل آخر: عمر الكلاب، بلا حساب، وهو عند غ ص 148 عمر الكلاب، طويل، وهذا آخر : عجوز، وسارق تحوز. وهو عند غ ص 182 عجوز، وشدت سارق.

وهذه أمثلة وقع فيها تقديم وتأخير ومنها هذا المثل : السكره طارت، والمداينة حضرت، وهو عند غ ص 110، طارت للسكره، وحضرت المداينة، وهذا آخر : يا قط غب ويا فار اللعب، وهو عند غ ص 91 : غيب يا قط، واللعب يا فار، وهذا مثل آخر : لا يدخل الطبيب، لدار حبيب، وهو عند غ ص 123 : الطبيب لا يدخله لدار حبيب، وهذه أمثلة عرضت كلمة أخرى بما يؤدي معناها، ومنها هذا المثل وهو : زواج اللوام، تحب له تبدير أعوام، وهو عند غ ص 12 زواج العمر، الخ

وهذا مثل آخر : النفيس، طلب على الرخيص، وهو عند غ ص 194 : الغالي، طلب على الرخيص، ومثل هذا السابق هذا المثل : اجلح، تربع، وعند الغالي ص 38 هذا نصه الأصلي : تربع، وهذه الآن أمثلة تغير فيها بناء الكلمة وحذف طاءة النسوان، تدخل للنيران، وقد جاء عند غ ص 124 طاعة النساء تدخل للنار. وهذا مثل آخر وهو بالراحة شعبان، ميت بالفبتان. وقد جاء عند غ ص 54، شعبان بالراحة ميت بالفبينة، ومنها أمثلة تقارب هذه الماضية في التغير نحو هذا المثل : علموه يركع، سبقهم للجامع، وهو عند غ ص 153 علمناهم الصلاة، سبقونا للجامع، ويمائل الماضي هذا المثل وهو : العلوم علموهم، حبو يغرقوهم، وقد جاء في غ ص 40 علمناهم العلوم، حبوا يغرقونا، وهذا مثل آخر : عصفور في الديد، ولا عشره طائرين، وهو عند غ ص 147 عصفور في اليد، ولا عشره فوق السطح.

أما أمثال المرحوم الدكتور الطاهر الخميري فإنها مثل أمثال الأستاذ البالغ في فقدان السجع والوزن وهذه بعض نماذج من ذلك ونرمز للخميري بحرف -خ- ونذكر رقم كل مثل معه، وهذا مثل تغير فيه مبنى الكلمة وهو : الفم المبخار، دواه السواك الحار. وهو عند خـ رقم المثل 1377 الفم الأبخر، الخ. وهذا مثل آخر : إذا كان المتحدث هابل، يكون السامع عاقل، وهو عند خـ رقم 84 : إذا كان المتكلم

حصار الأسيرة (١)

شكري البكري

المطلق، الكلي والتخييلي، عن ذلك الكابوس المعفر الذي عايشه وحايته وذاق بعض موارثه. إلا أن الرواية، رغم المعرفة المسبقة بحوافرها وشروطها الطرفية والتاريخية، تبقى نصاً معقداً، غير مكتمل، ناضج، ومتضامناً، مع بعض البذور الزواش التي كرسها رواشي "دون كيشوط".

فبدلاً من كتابة نص سهل ومنساب، يقول غويتيسولو، لا تعني الكتابة شيئاً آخر غير فقدان الكاتب والقارئ معا في هضاب الشك والريبة. فقارئ "حصار الأسيرة" (أو "حصار الحصارات" (2) - كما ترجمها الأستاذ ابراهيم الخطيب- أو بكل بساطة، "حصار الأمكنة") مثل واطئ الرمال المنجرفة الزلقة، تتناقض النصوص وتتواها

يتتالي المؤلفون ويتتابعون ليؤلفوا في النهاية نصاً خاصاً بالإنجراف والشك والحذر، ويرفعوا القارئ على المشاركة في كل ذلك الإنزلاق والمشي حذاء الحاشط حذراً من نص خفي يتربص في الدوائر. علناً، إنها مغامرة الكتابة التي تفترض ضرورة مغامرة القراءة، مثلما تلح على ذلك ناطالي ساروت

وهكذا تأتي بداية الرواية صورة لامرأة تجتاز الطريق علي ركبتيها في واجهة أهداف القراصنة اذناك شعر غويتيسولو بأن المقالات والروبوورتاجات لا تكفي لترجمة كل هذا الموت. فالصورة أفلح من كل الجثث والجماجم. وفي نهاية العطف نجد أنفسنا أمام نص لغز، أو نص الغاز، كما يشير النص إلى نفسه في الصفحة (179). وهو قبل ذلك عصاره مجموعة من الأصوات السردية المتناوبة

بعد "الجزيرة" وغيرها من الكتابات الياقة في حياته الأدبية، قرر خوان غويتيسولو البحث عن آفاق جديدة في الكتابة الروائية، فكانت "علامات هوية" سنة 1966 بداية متجددة في مسيرة الكاتب والرواية الإسبانية المعاصرة على السواء. كانت تلك أول خطوة له تكسير قوائم شعرية الواقعية الاجتماعية التي تميز بها قبل ذلك والشروع في شعرية رواشية تصوغ هذا التكسير وتبلور معالمه. وذلك ما تمخض في النهاية عن "مقبرة" و"خصال الطائر المتوحد" كخطاب رواشي يتأرجح بعنف بين التخييل والتحليل، مع التزود الصوفي بعناصر شعرية قصدية.

(حصار الأسيرة) - الذي يحتمل ترجمتين لعنوان عارف بصيغه الإسبانية والعربية والفرنسية - هو تعبير آخر لمفهوم الرواية عند خوان غويتيسولو، خاصة وأنها تضم جل المميزات الفكرية والقيمات الموهوسة والجنلى التي تميز بها الرواشي دون محدثيه وتعني بها الإسلام. الهيبيروتوذكسية الجنسية، تفكير الأشكال السرية، التضمن التحليلي، للشاعرية المزهفة، وتكسير اللغة والصورة

فخوان الذي شهد حصار سرايفو وكتب عنه صحفياً، لم يملك إلا أن ينقحه تلك النفخة الروائية الخاصة به بالإلتجاء إلى تلك الصور "التي كانت تحاصره" (ص 183) ومحاصرتها رواشياً وتخييلياً. وكأنه، بعد "دفتر سرايفو" والعديد من المقالات والروبوورتاجات التي كتبها وأنجزها عن المدينة المحاصرة، لم يجد من الجنس الروائي للتعبير

الثقافي في عدده 18 يونيو 1995، هناك حصار المتطوفين الصرب بقراصتهم وأسلحتهم العتيدة. ثم القوات الدولية كحكم لا يضع أدنى تمييز بين الجاني والمجني عليه، الجلاذ والضحية، في حين أن العالم بأسره يعلم من هذا ومن ذاك، وكيف أن عدم التدخل كان أفضل مثال للتدخل. "ما اكتشفته سنة 1993، وقد جسدت في الرواية، هو أنه ينبغي تخيل المصيدة التي يتخبط فيها 250,000 شخص دون أي إمكانية للتواصل مع العالم الخارجي. لم يكن هناك إلا هاتف واحد يعمل " بالساتل " وتبلغ تكلفته خمسين دولارا للدقيقة الواحدة. بيد أن أحدهم أصدر الأمر بعد ذلك بقطع هذا الخط حتى يضطرب على حكومة سراييفو وساكنيها ويضطربهم للاستسلام.

وعلا جبهة أخرى هناك السياج البريدي إذ لا يسمح إلا بإرسال ست رسائل (...) في يناير 1994 توجهت إلى القاعدة العسكرية للحلف الأطلسي بالعدد المسموح به من الرسائل فتتخصصوا في إغراء حقيقي وعاملوني وكأنني مجرم.

ثم هناك حصار المجمع الدولي الذي ظل ساكنا أمام كل تلك العظائم لم يتدخل أحد، وأبقوا على خطر الأسلحة قائما ضد اليوسنيين بينما يملك الآخرون كل عتاد الجيش اليوغوسلافي.

وأما الحصار الرابع فهو حصار الشهود، حصار الصحفيين الذين رأوا وعايروا ولم يقولوا الحقيقة كاملة. هكذا تأتي الرواية حصارا لكل الأسبجة، راقصة بين الخيال والتحليل مع بعض التجنيس الشعري، الذي اتحطنا الأستاذ إبراهيم الخطيب بقرينتها العربية كما فعل بكل جدارة ووهف في بلزخ " الأربعينية "

والمثالية والمنجرفة في آن : صوت البطل المفترض، صوت الأحلام (أحلام السارد أم المؤلف ؟)، صوت العسكري الإسباني، ثم صوت الكاتب. وتتوالد عبرها جميعها أصوات أخرى لشخصيات وتيمات تجسد دلالة الحكى ومضمونه السردى : الإسلام، التطرف، الشذوذ الجنسى، سراييفو، الحصار، المجتمعات الاستهلاكية... ولم يكن اللعب اعتباريا، فحبكة الرواية وهيكلتها المتاهية إنما هي انعكاس صارخ لواقع الحصار نفسه الذي عايشه غويتيفولو منذ زيارته الأولى في يونيو 1993. هكذا أتى "دفتر سراييفو" - وإنما هي دفاتر - انطباعيا، مستجيبا لخواطر اللحظة وأبجدية الدهشة والغزع. ثم توالى المقالات عن البوسنة وتدخل الكاتب في بولمان الكتاب للمطالبة، هو وسوزان سونتاج، بالإعلان عن سراييفو عاصمة أوروبية للثقافة، إلا أن وزيرى خارجية فرنسا وأنجلترا عارضا الاقتراح.

وفي يناير 1994 عاد غويتيفولو إلى المدينة المحاصرة بصفته عضوا في " صحفيون دون جنس " / " Les journalistes sans sexe " روبرتاجا تلفزيونيا عرضته قناة " كنانا لوكي " كنانا بلوس. خوان نفسه يعترف بأن الرحلة الثانية كانت أكثر فزعا و رهيا، ولذلك فإن انطباعية الدمار لم تجد بدا من التعبير الروائي الفزع والمحلل عن ذلك الحصار، والرعب، والفراغ، والموت.

وليس حصارا واحدا، بل متعدد الألوان متنوع المراتب. ولهذا فقد تشكلت بنية الرواية بطريفة متاهية متركزة في أمكنة الحصار وحصار الأمكنة. فتتكاثر الأبواب المفتوحة المغلقة لتوها- وتتوالد مع تعاقب الصور وضغط الحصار. من جهة، يشرح غويتيفولو لملمح جريدة " الباس "

في الدلالة الوجودية والحضارية للموسيقى الصوفية - الطرائقية

سالم العيادي*

في اختصاصات مختلفة، أقف في هذا المقال عند عينة منها تتعلق بالموسيقى الصوفية - الطرائقية التي تحولت بعدُ إلى "صناعة ثقافية" يقوم على إنتاجها وإعادة إنتاجها العديد من "المبدعين". وتشدُّ إليها انتباه العديد من المخصصين في مجالات الموسيقى وفنون الرُكح والصورة، كما أنها تستقطب عددا كبيرا من المستهلكين.

وسأعمل في هذا المقال على اقتراح محاولة أولية في فهم هذه الظاهرة من منظور دلالتها الوجودية والحضارية وذلك:

* بردها إلى منبتها الأصلي كتجربة سلوكية سالكة تخاطب المقدس الإلهي وتتشكل بمقتضى تلك المخاطبة على هيئة مقام من مقامات الوجد والحضور. (دلالة الموسيقى - الطرائقية في ذاتها).

* بالوقوف على الأبعاد الجمالية لعروض الموسيقى الصوفية - كصناعة ثقافية - وحضور رُكحي يُخاطب الجمهور، وتتشكل بمقتضى هذه المخاطبة على هيئة نمط من أنماط - الإبداع الفني - (دلالة العودة إلى الموسيقى - الطرائقية).

وذلك في سياق استشكالي واحد ومتكامل سأحاول الكشف فيه عن المفارقات التي تشتمل عليها هذه الموسيقى كتجربة سالكة وكعروض فنية، وعن طبيعة الحاجة إليها اليوم.

وإذا كنت أقبل في هذا المقال على التفكير في هذه الظاهرة فلأنني أظن أنَّ لها من الخطورة الوجودية والحضارية ما أرى فيه تهديدا مباشرا لمشروع البناء

نلاحظ اليوم اهتماما متناميا بالتجربة الصوفية، وانتشارا مدهلا لمفردات معجمها وأنماط مباشرتها شعرا وفكرا وإنشادا؛ فالعديد من الشعراء يستلهم من الأفق الدلالي المجازي للنظم الصوفي، ومن المفكرين من هي منشغل بالبعد الفكري للتجربة الصوفية في مستوياته المختلفة المتعلقة بالوجود والمعرفة والقيمة. كما يقبل العديد من الموسيقيين على الإفادة من القوة التعبيرية لإنشاد الصوفي ومن جمالية الأداء فيه. كل ذلك يتم اليوم في مستوى كوني له صدى عميق في بعض التجارب الشعرية والفكرية والموسيقية في تونس. ولعلَّ عروض الحضرة أكثر هذه التجارب حضورا وانتشارا.

وقد كنت قلت أنَّ هذا الميل إلى إحياء التجربة الصوفية في أنماط مباشرتها المختلفة ليس إلا ميلا استهلاكيا تساهم في نمائه "عدوى النماذج"، وقلت أنه سيستفد ذاته ظرفيا ويضمحل. غير أنَّ واقع الحال سقَّ هذا الظن وتأكَّد لديَّ أنَّ هذا الاستلهم من الخطاب الصوفي أخذ في مزيد الانتشار، وأنَّ إحياء عباراته وتعبيراته المختلفة أخذ هو الآخر في مزيد الظهور والتعمُّق والنضج في آن واحد. ولعلَّ الصوفية وما تعلن عنه اليوم من رغبة في الاستئناس بالروحي والمقدس، تمثل الأفق الجديد الذي ستعمل الإنسانية في فضائه على اختيار الوجه الآخر لأزمة الحداثة بما هي مشروع "انحطاط" في المعنى الذي حاول نيتشه تشخيصه وفصح أساليب التحويه فيه.

ولقد تأكَّد لديَّ هذا الأمر من خلال العديد من المعايينات

* أستاذ وباحث في الفلسفة

نظري... أقل خطورة من التطوُّف الديني، خصوصا وأنَّها قد كشفت عن ماهيتها في عروض الموسيقى الصوفية الطرائقية على ما سنبينه في هذا المقال. (1)

فعرُوس الموسيقى الصوفية تمثل الوجه الفني لهذا الميل الكوني إلى إعادة إنتاج "الهوس الصوفي". وإن هذا الميل لهو في الحقيقة الدلالة الوجودية الحضارية للموسيقى الصوفية - الطرائقية. فعلى أي معنى يُعمل هذا الميل وكيف يمكن لنا أن نزوِّك أبعادها المختلفة من منظور هذه الموسيقى؟.

إذا كان اهتمامنا بعروض الموسيقى الصوفية اهتماما فلسفيا فلأنه يثير مشكلة المعنى الذي تحيل إليه هذه العروض. وإنَّني لأرى في هذه المشكلة موضوعا جديرا بالاهتمام وإن كان القاصون على تلك العروض والمباشرُون لها إنتاجا واستولاكا يبدِّون هذه المشكلة في بعض المقاصد الزائفة التي يشيرون إليها من موقع محدّد هو موقع "الصناعة الثقافية". وتتمثل هذه المقاصد الزائفة في طمس إحصاء التراث حيناً وفي مطلب تصدير صورة الذات إلى الآخر على هيئة مولكور أو على هيئة بُعد من أبعاد الإنسان الكونية التي تتعالى بالرغم من محلّيتها نشأة على كلّ محلّية. حيناً آخر. وتعيّز هذه المطالب، في نظري، عن مقاصد باثولوجية لا تطلو من حنين هائم يعلن عن فقر فعلي للحاضر بقدر ما هو يعلن عن ثراء مزعوم للماضي

كما أنّ الاهتمام الفلسفي بهذه العروض قائم على اعتبار التفلسف ذا مهمة تشخيصية تصف ما يحدث وتتأوّل أبعادها المختلفة من منظور كلّي يرفع الوقائع الحضارية إلى مقامها الكوني، وعلى اعتباره أيضاً تجربة تفكير تتعقب ذاتها في غيرها من الخبرات والخطابات التي قد تفتح أمامها مجالات نظر جديدة وقد تضع لها حدودا ينحسر للنظر دونها. ويكمن الهدف من رفع عروض الموسيقى الصوفية - الطرائقية إلى منزلة الموضوع الفلسفي في محاولة الكشف عن طبيعة هذه "الخبرة" الوجودية الحضارية التي تستبطنها هذه العروض كحدث فني.

تقتضي معالجة هذا الإشكال الوقوف، أولا عند الطابع المغارقي لهذه "الخبرة" التي تعلن عنها عروض الإنشاد الصوفي. فقيمة يمثل هذا الطابع المغارقي لهذه العروض؟ يتعلق الطابع المغارقي للموسيقى الصوفية - الطرائقية بمسألة التّزجّل المدني لهذه الموسيقى. وأعني بذلك مسألة

العقلاني التنويري للذات فكرا وسلوكا. ولمشروع البناء المدني الديمقراطي للإنسان كمواطن.

وإذا كنّت قد اقتضرت في هذا المقال على البعد الموسيقي لهذا الحدث الكوني فلأنه أكثر الأبعاد انتشارا ورواجا، ولأنه يقتضي إذن تدخلا عاجلا. ولعلّ الطابع الاستعجالي لهذه المقاربة هو الذي جعل منها مجرد "محاولة أولية" لا تدعي لنفسها تحصيل فهم تحليلي ومعمومي لهذه الظاهرة بقدر ما تنبّه على ضرورة التفكير فيها كمسألة جدية.

وما ينبغي التشديد عليه في هذا المستوى من المقال، هو أن هذه المحاولة الأولية محاولة فلسفية الأسس والمقاصد وإن لم تمتلك بعدّ الوضوح المنهجي والدقّة المفهومية اللازمة لفعل التفلسف ذاته. وهي فلسفية الأسس والمقاصد وإن غلب عليها الاندفاع أو التسرع في البحث عن صفة تصف هذه الظاهرة أو عن حكم يحدد طبيعتها لا كظاهرة جمالية فقط وإنما كخبرة وجودية وحضارية أيضا.

يتعلّق هذا البحث إذن بالموسيقى الصوفية الطرائقية التي أصبحت اليوم فنّا ركبياً اجتمعت فيه عبقرية التنفيذ والتأويل الموسيقيين وعبقرية الإخراج والحضور المسرحيين. وغاية هذا البحث الكشف عن الدلالة الوجودية والحضارية لهذه الموسيقى. وأعني بالدلالة الوجودية والحضارية "المضمون" الذي تعبّر عنه هذه الموسيقى. وذلك لا بمعنى أغراض القول الشعري فيها. ولا بمعنى المقاصد التي يعلن عنها القاصون عليها. وإنما بمعنى الشروط والإحداثيات التي جعلت تلك الأغراض وهذه المقاصد ممكنة كحدث فني. وقد تكون هذه الشروط والإحداثيات معطاة بعدّ في الظروف الحالية والحيثيات الزاهنة التي تحدّد وجود الذات، مبدعة كانت أو متلقية. وقد تكون منصوّرة على هيئة مشروع ممكن لذات تعمل هذه العروض على تشكيلها. أو تعمل - على الأقل - على الإشارة إليها والترويج لها كحلّ ممكن للأزمة التي تعيشتها الإنسانية قاطبة اليوم؛ وهي أزمة التدين وقد تحوّل إلى تجربة سياسية مقلوبة تطلب المطلق في الدولة كهدف أقصى لها. وهي الأزمة التي كشفت عن ماهية هذا الضرب من التدين في ما يشهده العالم اليوم من إرباب كوني يهدّد أسس الحداثة المدنية التي انخرطت فيها الإنسانية وأصبحت مشروعاً عالمياً. وليست التجربة الصوفية - في

والاستثمار المشار إليهما آنفا) لم يدرك قصده وذلك لأنه ظل في الحقيقة مشروعا شكليا، فالقائمون على هذه العروض لم يدركوا قوة الدور الدلالي الذي تلعبه الأقاويل الشعرية من جهة ما هي ذات غرض ديني، أو أنهم لم يدركوا أن الألحان والإيقاعات المحضة (دون شعر) تمثل لذاتها بعدا جماليا قائم الذات ومعبرا في الوقت ذاته. وبخاصة إذا ساوت حركة اللحن والإيقاع حركة "الجسد على الركح. فعبقورية المنشد الصوفي عبقرية "موسيقية" بالدرجة الأولى. فلو اعتمد المباشرون لهذه العروض على اللحن المحض (في شكل عمل موسيقي آلي أركستري مثلا) لكانت أعمالهم إبداعية على نحو أصيل ولكانت عروضهم "نخبوية" على النحو الذي جعل الإنشاد الصوفي - في ما مضى - "نخبوية" لأجل أغراض الشعر فيه. فالطابع الفرجوي الاستهلاكي لعروض الموسيقى الصوفية مشروط من جهة الإنفال عليه، بتزديد هذه الأشعار التي كانت - في ما مضى - سبب "النخبوية" أو "الأنواء" الذي ميز الإنشاد الصوفي في فضاء الحلقات أو المقامات. فتجلى في الموسيقى الصوفية كهروض فنية هي إذن بمثابة عملية تعمم حميمية وتحويل استهلاكي لما كان - لعدة قرون - متعلقا على ذاته داخل المقامات أو "الزوايا". ولما كان يابى عملية التحويل الاستهلاكي بدعوى كونه "تدينا" أو "هروبا إلى الله" منصوفا عن شافل التعميم أو المشاركة الدنيوية

وإذا كان للعروض الفنية للموسيقى الصوفية من مزية، فإنها تتمثل في الكشف عن حقيقة التراث الموسيقي الصوفي - الطراغية كتجربة "هروب إلى الإنسان" في أعظم ما فيه من الوجود الدنيوي المباشر. غير أن هذا الهروب كان لعدة قرون هاشما ومغتربا، وكان لهذا السبب يبرز ذاته بهذا اللحاح الديني الذي تعبّر عن الأشعار فكأنما أمام تجربة تلذذ دنيوي بالوجود (وهي تجربة حدائوية من جهة الشكل) ولكنها خحولة ولعوبة في الآن ذاته وأمام تجربة تدين (وهي تجربة ضد حدائوية من جهة المضمون) تشبّر لهذا التلذذ الوجداني الحضور وتطبعه يطابع المقدس. فإذا كان لعروض الموسيقى الصوفية من أهمية وقيمة فإنها تتمثل في الكشف عن هذه المفارقة التي تتصمّمها هذه التجربة الوجودية الحضارية التي كانت تنزوي بذاتها داخل الزوايا على سبيل التوهم والتبرير فالموسيقى الصوفية كحدث فني فرجوي كشف عن هذا الطابع الدنيوي للإنشاد الصوفي والتجربة الصوفية عامة

الإطار الوظيفي الاجتماعي - الثقافي الذي تنزّل هذه الموسيقى بمقتضاه داخل "المدينة". فإذا كان الإنشاد الصوفي بما هو "فن" ذا منزع فرجوي دنيوي ينطلق فيه الخطاب داخل حدود الإنساني (فنان - جمهور) فإن المناسبات التي يتم فيها استهلاك هذا "الفن" هي دائما مناسبات دينية تجعل الخطاب منفتحاً على الإلهي (إنسان - إله) وترفع عن هذه العروض الفنية طابعها الدنيوي المباشر. فلا القائمون على عروض الإنشاد الصوفي تمكّنوا من منع مثل هذا التأويل الديني لها ولا المستهلكون لهذه العروض تمكّنوا من إدراك المنزح اللا-ديني لها. والسبب في هذا العجز من الجهتين مردود إلى أغراض القول الشعري الذي يحدّد مضمون هذه الموسيقى غير أن هذا العجز يعكس في الحقيقة شدة التعلق المفارقة القائم داخل الموسيقى الصوفية الديني والدنيوي على نحو يوجب سوء الفهم ممكنا ومعبّرا إلى حد ما. وإن سوء الفهم هذا هو بالذات ممكن المفارقة

فلما كانت مؤسسة التصوف الطراغية (حلقات الصوفية) تجعل من "الإنشاد" ضربا من الهلوك تختص به الخاصة المريدة على نحو لا يخلو من تنوّع والأرواء يصنع تحويل هذه الأحوال إلى موضوع استهلاك فرجوي (بإستثناء "الخرجة" التي قد نعتني بتأويلها في معر اخذ). فإن مؤسسة الإنشاد الصوفي كهروض فنية (عروض المولودية، أو الحضرة، أو حتى عروض سليمان خان وغير ذلك من عروض الموسيقى الصوفية) كانت مدفوعة إلى إفراغ الموسيقى الصوفية من مضمونها السلوكي أو المقاماتي لتستلّما في هذه الموسيقى من تجربة تعبيرية هي تجربة التلذذ الجمالي- الحضور في أكمل صورته حدائوية أو حتى "ما بعد - حدائوية" (2). والمؤشر الفعلي على عملية الإفراغ هذه يتمثل في مشاركة العديد من "المطربين الوضعيين" من الرجال والنساء في إحياء هذه العروض. فعروض الموسيقى الصوفية - الطراغية تمثل بحق عملية امتلاك دنيوي للمقدس يمكن تعميمها والمشاركة فيها إنتاجا واستهلاكاً. ولا تكمن "ما - بعد - حدائوية" هذه العروض في عملية الامتلاك الدنيوي للمقدس فقط وإنما تكمن أيضا في تجربة المباشرة الفعلية لإمكانات الجسد في ما وراء حدود المعقول، في المعنى الوضعي الفج والساذج للمعقول.

وإنه إلى هذا الأمر تُعزّي عبقرية العروض الفنية للموسيقى الصوفية. غير أن هذا المشروع (الإفراغ)

لمجتمعنا. هل يمكن أن نتجسم مفاهيم "الولي" و"الفناء" مع مفاهيم "العوية" و"الديمقراطية" وما تقتضيه هذه المفاهيم الحداثية من اعتبار التساوي والتجانس بين الذات داخل حدود الإنساني المحض؟ إن الإنشاد الصوفي يمثل بحق تجربة إلقاء — معتقة لا محالة — للذات داخل تجربة غياب مطلق يدعي لنفسه "الحضور". وإنني إذ أشدد على الخطوة الوجودية والحضارية لعروض الموسيقى الصوفية فلأمرين متكاملين:

* **أولاً:** لأن عمليات الإخراج والتنفيذ الفني — الركهي لهذه التجربة شوّبت هذا المعطى الوجودي الحضاري والبسته — ظاهرياً / استهلاكياً — لباساً فنياً محضاً.

* **ثانياً:** لأننا نظن خطأ أن الفن حر بالنظر إلى الاهتمام الإيتيقي والمعنوي وأنه شيء ما نتعاطاه كمثلهم من مظاهر "الترف" أو "الراحة واللذة الحرة". وليس أخطر على "المصلحة" من هذا الانفصال العدمي بين الفنون والتأسيس الإيتيقي المدني لها. فنحن عادة ما نقبل على بعض التجارب الفنية أو نعرض عن البعض منها دون التفطن إلى ضرورة مساءلها نقداً على أرسية أخرى غير أرسية البحث التقني الأسلوبية "الحجج" أي على أرسية التساؤل الفلسفي من أبعادها المختلفة وعلى رأسها البعد الإيتيقي. وسأقف الآن على الطابع الجمالي لعروض الموسيقى الصوفية لأحدد في ما بعد المضمون الإيتيقي الذي تستند إليه هذه الجمالية.

إن المتتبع لعروض الموسيقى الصوفية الطرافية — أو حتى لبعض الأشربة السنائية أو الوثائقية التي تنطرق إلى موضوع الفرق والطرق الصوفية أو إلى موضوع الفرق العيساوية و"فرق المعسوسين" ... — يلاحظ احتفالية ما يباشر بها القامون على هذه العروض عمليات التنسيق والإخراج والتحديث وغيرها من العمليات والأساليب. وقد يوهم هذا الطابع الاحتفالي بأن هذه العمليات والأساليب التقنية هي التي أكسبت موسيقى الإنشاد الصوفي بعداً جمالياً. فكان هذا البعد الجمالي شيء مضاف إلى الإنشاد الصوفي. أو لكانه خاضع لعبقريّة فنية انبست للفاعلين على هذه العروض وتجلت في اشتغالهم على هذه الموسيقى كمجرد مادة فلكلورية باشاء تقتضي هذا البهرج التحديثي لتسويقها. وهو لعمرى توهم خاطئ إلى حد ما، فالمبعد العبقري في كل هذه العروض إنما هو هذا "الحس الوجداني" و"التدفق الروحاني" المبهم واللامعقول، الذي تتدفق عنه الألحان والإيقاعات على نحو يتجاوز العمق

غير أن عمليّة الكشف هذه لم تتحقق على نحو تام وذلك لحصور القول الشعري وما يتبعه من غرض ديني يدعو إلى تجاوز الدنيوي وإلى فناء الإنساني. ولهذا السبب استعادت عروض الموسيقى الصوفية المازق الوجودي الحضاري لتجربة التصوّف عامة بوصفها تجربة تهرب في الآن ذاته من الدنيوي (الحياة) في معناها الفاعل والإيجابي بوصفها تجربة مدنية تقوم على التواصل والتعاون في مواجهة قضايا الواقع ورهانات الوجود الحضاري للإنسان لا بوصفها تجربة إرتكاسية تقتضي العزلة واللامبالاة تجاه تلك القضايا والرهانات) ومن الديني على السواء (الأخرة بوصفها مطلق الحضور وبوصفها حدثاً بعد الموت لا قبله) (3) فالإنشاد الصوفي تجربة وجدانية يخطط فيها هذا المزيج المعرفي بين شكل غريب لنفي الحياة وشكل غريب لمباشرة الأخرة، وذلك داخل مفهوم مخشوش للمطلق (4) يتجلى في الولي أو في الشيخ القطب أو في النبي أو حتى في الله ذاته. وإن هذا المفهوم المخشوش للمطلق ينكشف عارياً في الاندفاع الأيروسي — التاناتوسي الذي تعبر عنه حركة الجسد في الشطح الصوفي. وإن هذا المفهوم ذاته ينكشف أيضاً في الإفعال المطلق لأعوار الواقع والوجود بما فيه من قضايا ورهانات: فالموسيقى الصوفية بهذا المعنى تمثل النفي المطلق لإمكان الموسيقى كنمط من أنماط مباشرة الوجود والحياة كما تجلّى مثلاً في تجارب السيد درويش والسيدة فيروز ومراسل خليفة وفي تجربة رياض السنباطي وإن نسب إليها الطابع الروحي الصوفي، وكذلك في تجربة لطفي بوشناق أو غيرهم من الموسيقيين الأنسانويين

فالاندفاع الأيروسي — التاناتوسي يهدهد مشروع البناء العقلاني للفكر والسلوك ويهدهد المفهوم المدني للمواطنة بوصفها انفتاحاً ثبادالياً وتعاونياً على الآخر تكون الموسيقى ذاتها ضرباً من ضروبه أو شكلاً من أشكال مباشرة على النحو الذي تقتضيه المواطنة في دلالتها التنويرية. أي كوجود مدني يقطع مع كل أشكال التعالي والوصايا وعلى رأسها الوصايا الدينية التي تتغنى الموسيقى الصوفية بأعلامها من أقطاب وشيوخ وأولياء ولا تخفى على أحد منزلة الشيخ — القطب داخل منظومة الدين الصوفي، فهو مطلق السلطة بمقتضى ما "فتح له". ولا تخفى طبيعة الحضرة الصوفية بوصفها تجربة إفتاء للذات فكيف يمكن لنا إذن أن نستعيد الإنشاد الصوفي ونحن نقبل على مشروع البناء المدني الديمقراطي

تجربة الفناء الصوفي التي تتجلى اليوم دنوبيا وعلى نحو كوني وفي العديد من المجالات. فجمالية الإنشاد الصوفي قائمة بذاتها داخل خبرة غريبة لتغني الذات أي لتغني التمايز والتخارج المطلق بن الناسوتي واللاهوتي وهي خبرة احتفالية بذاتها. وأما القاشمون على إخراج عروض الموسيقى الصوفية - الطرائقية فهم يحاولون خطأ إكسابها بعدا جماليا ظنوا أنها محرومة منه، بسبب سوء الفهم أو التأويل السطحي لمنزلة الأشعار في هذه الموسيقى، وهو السبب ذاته الذي جعل عرض هذه العروض يقتزن بمناسبات دينية فجمالية الموسيقى الصوفية جمالية دينية - دنوبية في آن واحد، هي دينية مضموها (على سبيل التوهيم)، دنوبية شكلا (هذا الشكل الدنوبي هو في الحقيقة المضمون الفعلي لهذه الموسيقى). ولهذا السبب كان بالإمكان في ما مضى أن تؤدى كلقوس من طقوس التدين (أمثال الذات في تجربة إحصار المعلق). وأصبح بالإمكان اليوم مباشرتها كتجربة فنية دنوبية (امتلاك دنوبي للمطلق أي تحويله إلى موضوع استهلاك) (5).

عبر أن جمالية "الحضور" هذه، ليست جمالية أصيلة وحقيقية وذلك لأنها تحتفل على نحو ديونيزوسي بحضور مفشور لمطلق مفشوش (6). وهذا في واقع الأمر شأن كل منتوج يحكمه في مبدئه البعد الاستهلاكي (استهلاك الذات لذاتها). حتى وإن كان ذلك يتعلق بالذات ذاتها وفي المقام الجمالي لكنيونتها.

فالإنشاد الصوفي ظاهرة جمالية تستند إلى "أنطولوجيا" يعسر تملها داخل أطر التفكير الفلسفي على اختلاف تجلياتها. وهو - من جهة ما هو عروض ركية جماهيرية - حدث هام ومنعطف حاسم في تاريخ الموسيقى وفنون الركب والصورة (وأساسا صورة الجسد). ويعمل إحياءه والاستهلاك منه حدثا وجوديا وحضاريا جديرا بالاهتمام. وقد يكون من الغريب الجمع بين مفهومي "الفن" والاستهلاك في تحديد طبيعة هذه العروض. غير أنني أحمل مفهوم الاستهلاك على المعنى الذاتي، فالذات تنبري، في كل تجربة وجودية زائفة، تستهلك ذاتها بدلا من إنتاجها على نحو أصيل. فهذه العروض "عمل فني" بمعنى أنها التجلي الجمالي لعملية الاستهلاك المرضية التي تنجزها الذات على ذاتها وعلى الآخر أيضا (المعلق بما هو آخر ذاتي) ويمكن القول عموما أن جمالية الموسيقى الصوفية جمالية سلبية (7).

الإنساني لكل تجارب الموسيقيين "الوضعيين" بوصفها تجارب قابلة للفهم والعقلنة. وإن هذا الحس المهم والتدفق اللامعقول ليجد صدى له عميق في المتلقي (الجمهور) لأن الموسيقى الوضعية لم تعد قادرة على إشباع رغبته في "الانفلات" وفي الانفتاح على فسيحات ممكنة خارج الزمن (فسيحات الطرب والانتشاء)؛ فالموسيقى اليوم خالية تماما من كل موسيقى باستثناء بعض التجارب التي اختارت التجريد والتفكير داخل الحقل الرمزي للألحان على نحو يمكن من التأمّل ويوقّع في المتلقي لذة التأمّل ولكن لا يوقع فيه لذة الطرب والانتشاء. فالإقبال على عروض الموسيقى الصوفية يدل على وجود أزمة في التجربة الموسيقية ذاتها. كما أنه علامة على وجود رغبة في إحياء الميتولوجي واللاهوتي أي في الارتداد عن العشور الحدائري برمته، ولا أدل على ذلك من غياب "الذات" في عروض الموسيقى الصوفية. حتى إن بعض "النجوم" الذين شاركوا في هذه العروض ذابت نجوميتهم وضممحت في تجربة تناجي "المقدس" وتفترض إلهام كل "دائمة" ممكنة ولعل هذا الأمر يماثل في جوهره التسلسل المطلق في مجال التعامل مع الخط العربي، فالبعض من التشكيلين يجعل من الحرف فضاء ممكنًا لظهور الذاتية في أبعدها مسورها. ويحول الحرف بالتالي إلى تجربة فنية جمالية لا تدعي لنفسها "القداسة" (تجربة نجا المهدي مثلا كتجربة وضعية إنسانية) والبعض الآخر يحتفظ للخط العربي بقداسه إلى الدرجة التي تغيب فيها ذاتيته تمام الغياب ولا يجد داعيا حتى لتوقيع العمل ("تجارب" الغياب التام للذاتية والحضور المعلق للمقدس للألحان). إن هذا الضرب الأخير من التعامل مع التراث ليمثل بحق علامة على أن الحدائق التي نطلب الدخول فيها والإنتاج من داخلها تواجه اليوم رهانا حقيقيا. هو رهان التصدي لهذه العودة المبهمة واللامعقولة للميتولوجي واللاهوتي.

إذا كان الميتولوجي واللاهوتي قد أنتج جمالية خاصة به، هي جمالية إغناء الذاتية فإن استعادة الإنشاد الصوفي تمثل استعادة لهذه الجمالية بالذات. وهكذا فإن عروض الموسيقى الصوفية - الطرائقية لم تضعف في الإنشاد الصوفي جمالية لم تكن متحققة فيه، وإنما أظهرت هذه الجمالية لأنها جعلت من الإنشاد الصوفي "تجربة دنوبية" بمعنى أنها كشفت عن حقيقة هذا الإنشاد. ويمكن القول إذن أن القاشمين على هذه العروض ليسوا إلا عنصرًا ثانويا في بنية صمء خطفتهم وسلبتهم ذاتيتهم، هي بنية

بمس من جهة ما هو امتلاء وانبثاق "حضورى" أعظم ما في الإنسان، (9) أي اللانساني فيه. فالموسيقى الصوفية وما يقرن بها من مهمات وشطحات تمثل إذن مزيجا غريباً بين هوى ديونيزوسيا من جهة الشكل والحال، وبين مقدس إلهي من جهة المضمون والقصود. وإن هذا المزيج ليمثل في نظري جوهر البعد الجمالي في هذه الخبرة الوجودية الملتغزة، ويتعلق هذا البعد أساساً بالعنصر الرابع من العناصر المشار إليها آنفاً.

فالجمالية الحضورية (الحضرة مثلاً) تفيد معنى التلذذ الجمالي بالوجود في تجربة حضور أو تواجد محض، فالتلذذ الذي تباشره الموسيقى الصوفية يعطى بوصفه حضوراً كل أشكال النسبية والإضافة وذلك في "حاضر" ممتد يجعله التكرار (تكرار الإيقاع والعداومة عليه) ممكناً. فالإيقاع الواحد المتكرر يجعل تقدير الاختلاف في الآثات (ماضي/ حاضر/ مستقبل) متعطلاً، فإذا بالموسيقى الصوفية (التخميرية/ السكرية) تجعل الإنسان يعيش (توهماً) ديمومة ما، لا أجزاء لها من جهة الاعتبار أو الإحتساس. وهو يتشكل من أشكال الخروج عن الزمن اللغوي، أي الزمن البشري المقدر، وعن الحياة عموماً بما هي سيروية اختلاف باستمرار. ولهذا السبب تدعى الموسيقى الصوفية أنها مقامات أو مقامات الانفتاح على "المطلق" أي من مقامات إحضار المطلق والحضور فيه، فهل من لذة تضاهي لذة الحصول في المطلق وهل من جمالية أرقى من جمالية "الحضور"؟ ولكن ألا يقتضي هذا "الحضور" فناء الذات وإمحاقها وتلاشيها؟ ليست تجربة "الحضور" هذه تجربة "غياب" مطلق؟

يمكن القول أن تجربة الموسيقى الصوفية تجربة غياب إرتكاسي وهروب من الذات بما فيها من هواجس ومشاغل. إلا أنها مع ذلك ولأجله تباشر الحياة وتباشر الدنيوي على نحو يصحح احتفالية وانتشاء، وذلك لأنها امتلاك جسدي مباشر للمطلق (على سبيل التوهم لا محالة) (10) فإذا كان، كل ادعاء للحضور في المطلق إدعاء وانفا فإن جمالية العروض الغنية للموسيقى الصوفية تكمن إذن في إعانة امتلاك الدنيوي أي في دينية (ja secularisation) تجربة الإنشاد الصوفي الذي كان يتوهم أنه تجربة دينية. إلا أن الدنيوي الذي امتلكته عروض الموسيقى الصوفية جمالياً دنيوياً زائفاً هو الآخر لأنه الوجه الآخر للوهوس الصوفي، الوجه الآخر الذي لم يكشف عنه إلا بفضل هذه العروض، ويقتل هذا الوجه الآخر في الجسد كعطل أي

وتتمثل مقومات جمالية الموسيقى الصوفية في هذه العناصر التي نشير إليها إشارة وتعمق في تحليل العنصر الأخير منها:

(1) روحانية المضمون: وإنني أسمى هذه الروحانية "روحانية ذاتية" لأنه لا موضوع لها غير "الذات". وإن أوهمت بأنها "روحانية موضوعية" تتعلق بموضوع خارج الذات هو "المطلق" أو "الإلهي".

(2) العمق التعبيري للجمال الموسيقية: وذلك سواء من جهة المسارات اللحنية ذاتها أو من جهة الركوزات (الوقوف على بعض الدرجات التي يقرن الوقوف عليها بإحداث انفعال محدد في المتلقي) أو من جهة سلاسة اللحن وبساطته في بعض الأحيان.

(3) العمق التعبيري للإيقاعات بما تتميز به من نقطعات أو سككات أو سنكوبات تؤدي على نحو لا يخلو من شدة في القرع والتفتير يميز آلة الإيقاع المعتمدة أو حتى في التصفيق أو المهمة إلخ.

(4) الحضور الممثل للجسد أي الميمم واللامعقول الذي تخيب فيه الذات. وذلك بالاسترسال في الرقص (الشلطة في الحضرة / أو الدوران في المولوية) على سبيل العداومة والتكرار. (هذا الجسد بما هو هذا "أهل الميمم" توهمت الصوفية على الزوح بأسوت / لاهوت) يمكن القول أن جمالية الموسيقى الصوفية قائمة من جهة الباث ومن جهة المتلقي على أساس ما تحدثه فيهما الألحان من تخييل وانفعال. غير أن الأهم من كل ذلك هو ما تحدثه فيهما من متعة مباشرة وتلذذ تلقائي بما هو تلذذ نزغي (8). فهذه الجمالية ديونيزوسية بجميع المقاييس وإن المتصوف الطرقاتي ليجبر عن هذا الطابع الديونيزوسي بالاستعمال المجازي لمقدرات "الخمرة" و"السكر" ... وإنه ليعبر عن ذلك أيضاً بالانفلات التام للجسد كتعبير أو كعلامة حضورية، إنها حالة انفلات من "العلل" أو حالة هروب من الإنساني تقتضي نفي الإنسانية بخصفها (إلى ما دونها) أو برفعها (إلى ما فوقها). وهي بهذا المعنى حضور لما هو لا - إنساني في الإنسان. وإذا كان المتصوف يرى في هذا اللا-إنساني درجة أرقى من الإنسان أو أفقا أعلى منه هو أفق "الإلهي". فإني أرى فيه ارتداداً إلى درجة أدنى من الإنسانية استعمل للعبارة عليها كلمة "الهوى" أو "المس". والغريب في الأمر أن حالة "الهوى" أو "المس" هذه تقتزن من جهة الشعر بمضمون ديني، أي أنها تبرز ذاتها بتبويرا دينياً. فالإنشاد الصوفي الطرقاتي

وإذا كانت جمالية هذه العروض ملغزة إلى هذا الحد فلأنها لا تبني في حدود ما هو "عقلاني" ولا حتى في مداه. ويتمثل المؤشر القطعي على هذا الطابع اللاعقلاني لهذه التجربة في الغياب التام لكل ذاتية، وذلك سواء من جهة الأغراض الشعرية التي تخاطب أخرا تطلب الفناء فيه (الشيخ القطب / الولي / النبي / الله) أو من جهة حضور الجسد كنفي مطلق للذاتية من جهة ما هي وعي مقبل على المشاغل والاشتغالات التي يقتضيها وجودنا الحي بوصفه أنثروبولوجيا وجودا تبادليا تواليا هو في ما نصير إليه وجود المواطن في معناها السياسي الحديث (11).

فإذا كانت عروض الموسيقى الصوفية - الطراغية بهذه الصفة عروضا لا - موسيقية (بالمعنى الحقيقي للموسيقى كلن وكتعقل إيتيقي ومدني يخدم الجمال والحقيقة لا الجماهير (12)) - ولا - مدنية (بالمعنى السياسي الديمقراطي للوجود المدني للإنسان بما هو يقتضي من الفرد المساهمة الفاعلة والاضطلاع الفعلي بمطلب المواطنة على أساس تجانس الذات داخل التوبة). آتفا لظبيعة الحاجة التي تلبيها والتي تجعلها موضوع استهلاك جماهيري يزداد انتشارا وظهورا؟

إن عروض الموسيقى الصوفية لها بحق التعبير الجمالي عن عمق الوعي الماساوي بضيوع الإنسان وإنه لوعي يصرخ لوعة تظهر في الشجن والفاجعة التي تعبر عنهما المسارات اللحنية والتراكيب الإيقاعية وانساب الجسد في حالة تعبيرية تشبه حالة الهستيريا. وإن هذه الموسيقى تجد في نفسها صدى لها عميق لأن الإنسان يعيش اليوم تجربة ضياع لا أدل عليها من الإعلانات الجنائزية عن "موت الإله" و"موت الإنسان" و"موت الفن" و"موت الأيديولوجيات". فالإنشاد الصوفي هو "الفن" القادر على إنشاء جمالية احتفالية للمشهد الماعد حدائي بما هو مشهد لزمة أو بما هو مشهد جنائزي (لاحظ أن الإنشاد الصوفي الطراغتي لا يتغنى إلا بالموتى، الشيوخ)

ولما كان هذا الضرب من تعاطي الموسيقى يمثل الصدى الفني الجمالي للواقع الحضاري فهو إذن "مطابق" لهذا الواقع. ولما كان الفن في معناه الحقيقي خطابا تشريعيًا يتجاوز الواقع ويستعيد بماله من القدرة على السلب "الممكن" في ثرائه فإن موسيقى الإنشاد الصوفي ليست فنا بالمعنى الدقيق للمفهوم ولا هي موسيقى بالمعنى الحقيقي للموسيقى كتجربة انتشاء حي بلحن الحياة المبعوث فينا من ناحية (تجارب

في الجسد كنفي مطلق لكل ذاتية. فإذا كانت الفيتمينولوجيا مثلا (وخاصة مع مارلو بوتني) قد بحثت عن مسألة حضور/ ظهور الوعي/ الذات في الجسد، فإن الإنشاد الصوفي وما يتبعه من شطحات أو من دوران (يذكر بدوران "حي بن يقظان" تشبها بحركة الأفلاك وتقربا من المعلق)، يقتضي منا التفكير لا في مسألة الظهور (ظهور الذات) وإنما في مسألة التلاشي والاحتاق على الأرضية ذاتها التي هي أرضية الجسد فكان مسألة الوجود ذاتها لا يمكن صياغتها إشكاليا إلا على أساس مفهوم الجسد ذاته. غير أن هذا المفهوم يتضمن جدلية ما، هي جدلية الحضور/ الغياب، أو جدلية الظهور/ التلاشي التي هي بحق جدلية أنطولوجية تتجاوز الفهم الذاتي أو السيكولوجي للظاهرة الصوفية عامة من ناحية وتتجاوز الاعتبار الفيتمينولوجي للجسد كمحضور/ ظهور من ناحية أخرى وإن الجسد كنفي مطلق لكل ذاتية لشده اليوم في نوع آخر من الموسيقى أرى أنها أرقى أشكال التصوف الموسيقي وإن كانت تمثل وجهًا من وجوه سياة الآلة والتقنية على الحلل الموسيقي ذاته. وتتمثل هذه الموسيقى في التكنوميزوك أو موسيقى الإيقاع الواحد التي يلهم استهلاكا في "الطب الليلية" أو "الديسكو تالو". فالانتشاء لهذه الموسيقى الناتج عن الدخول في حالة من التكرار المحض الذي يخرج الإنسان من الزمن النسبي المعقد ويجعله يذوب في حاضر ممتد، هذا الانتشاء هو حالة تصوّف حقيقية لأنه حالة نفي مطلق لكل ذاتية، وذلك بالمحضر المحض للجسد كمطلق. وهي حالة تصوّف حقيقية لأنها واعية بذاتها كحالة دينوية دنيوية لا تدعي لنفسها التدين أو القداسة.

فإذا كانت جمالية هذه الموسيقى جمالية دينوية صادقة وأصيلة فإن جمالية الإنشاد الصوفي جمالية خلاصة وخادعة، لأنها تقوم على أساس الامتلاك الدنيوي الاستملاكي لمقدس مزعوم وتنسب نفسها في الآن ذاته إلى تجربة التدين. وهي لأجل ذلك جمالية تنفي ذاتها بذاتها أي أنها تتجاوز ذاتها كجمالية وتدعي لنفسها أنها مطلق من طقوس الهروب إلى الله أو مقام من مقامات إحضار المطلق الإلهي. وعروض الموسيقى الصوفية - الطراغية هي لأجل ذلك تجربة إيروسية - تاناتوسية - هي إيروسية لأنها تلذذ حسي بالوجود يحتفل بالحياة في معناها المباشر، وهي تاناتوسية لأن هذا التلذذ الحسي يقوم على أساس إرادة الموت أي إرادة إلغاء الحياة في معناها المدني الفاعل.

عبارة الإنسانية أمثال بيهوون وغيره من أعلام الموسيقى العالمية الغربية، وأمثال السيدة فيروز في جزء من أعمالها الذي يروق لنا أن نستمتع إليه عند ولادة كل يوم جديد) وتكثيرة تعقل مدني تضطلع بمقتضاه

الإحالات :

- 1- فإذا كان الدين السيماسي يقوم على أساس إرادة الإمتلاك المطلق للدين (بتوسط الدولة) وهي إرادة لا محدودة المدى تنقلب عادة إلى قبول مبرر للتخريط المطلق في الدين بعلتقى طلب التوت كشهادة (الإستشهاد كص مطلق الطغر بالحنة كفاية قصوى لكل متدين)، فإن الدين الحصري - الجمالي الذي تعبر عنه التجربة الصوفية يقوم على أساس إرادة العلي المطلق للدين (بتوسط مقامات السلوك) وهي إرادة لا محدودة المدى تتجلى في التلد الإحتفالي بصاحبة كتجربة أنعام بالحي المحص (الله) يكون "الصد" داته العلامة عليها والعازة عنها فالتجربة الصوفية في بعدها للموسيقى (الإشاد واشطحة) تمثل تعريضا مطلقا في الحياة يظهر بمظهر الإمتلاك المباشر للحياة كمناسبة حية للحضور الحسدي، وهي لذلك حذاعة وفادنة وقادرة على استقطاب عدد كبير من لصاحبات التي لم يزل لها من هبات محصور اممكنة لا لهيئة الجسدية المباشرة والغريب في هذا الأمر أن هيئة المحصور هذه تتأسس على مشروعية دينية وكسها لوحه الأخر حقيقة التجربة لدينه كتجربة في الحياة سواء أكانت قائمة على إرادة الإمتلاك المطلق للدين (الدين السيماسي) أو على إرادة التفرط المطلق في سبها (الدين الصوفي)
- 2- مفكرة المبرش والمباشرة الجسدية للوجود في فكرة - سية في التصور الحديث للإنسار ولبعث حضوره في العالم
- 3- لاحظنا أننا نستعمل مفهوم الأخرة كمجرد فكرة لا كسيم يال على جسمي حقيقي
- 4- لاحظ أن كل مفهوم للمطلق يدعي الإنسان تحصيله هو المبرش، مقيده معشوش لأه مصاف أو متصور بالإضافة
- 5- لا يعبر هذا الإمتلاك الديني بالمطلق عن تنفس الديني و الحياة كسند فعال وكسند فعلى ووحيد لشخصي الإنساني، وإنما يعبر في الحقيقة عن النفي الأكمل للحياة. وذلك لأن تجربة التفرط كتجربة تعريظ في الحياة تشبه للووم - محالب - عملية تعمم مدني لها فخرج الإنشاد الصوفي من الزوايا والمقامات إلى "الركع - العدينة" هو امتلاك ديوي للمعس المحسوس بمعنى أنه تعمم جمهيري إرادة - نفي الحياة أي إرادة الإسقاط والعدينة بالمعنى التشوي لهدين المفهومين غير أن العلامة الركحية لإرادة - نفي الحياة هذه هي الجسد ذاته فكأنما إراد أمام عملية هدم للنفسه ذاته التي كن تفتشة يبعث فيه عن صخوخ لهذه الألة وهو مضاء "الجسد"
- 6- لا ينبغي أن يفهم من هذا القول أنني استعجم المباشرة الدينيروسية للموسيقى فالموسيقى لا تكون موسيقى إلا بقدر ما تكون ديويروسية على النحو الأصلي الذي تباشره العيين من المعطيات وعلى رأسهم السيدة أم كلثوم -
- 7- لا سالية بالمعنى الذي يسمه أندرو لفس كدور يهفي أن يضطلع به في ظل سيادة العقل الآتاني الذي تمثل - الصناعة الثقافية - شكلا من أشكال تعيئة
- 8- أشدد في هذا المستوى من المقال، على ضرورة استبعاد المعنى الديني للفظ "الزعي" بوصفه معنى معياريا تهييجا كما أشير في السياق ذاته إلى ضرورة استبعاد المصنوع الدلالي الديني لبعض المفردات التي ساستعملها، مثل مفردة "الهي"، وأنية إلى ضرورة حملها على المعنى المحاري أو التمثيلي في المعنى لغاري لمفهوم "التتمثيل"، أو كما كان سقراط وأملاطون يستعملان عبارات مجارية مثل عبارة "الحية" ويعبرها والسبب في استعمال هذه المفردات هو عدم امتلاكها، بعد، لمعاهم فلسفة دقيقة تعني المعنى المبحوث عنه وتدل عليه، باستثناء مفهوم "ديويروس" الذي كان يشتهر برفعه إلى مرتبة المفهوم الفلسفي
- 9- لا بمعنى "الأصند" وأما بمعنى اللثاري والمضم كلفيش مياشر.
- 10- إذا كانت الموسيقى في معاهم الحقيقي في التجربة التي يدرك فيها الإنسان أن شيئا ما خلفه خطفا وانترعه من داتية انترعا، فإن الموسيقى الحقيقية تخلف الداتية وتنزع عما لكي تلقى بالإنسان لقاء في فضاء كينونة الحقيقي بما هو فضاء الوجود في حركة انكماشه حيث تصبح "الدات" هي "الوجود" ذاته إلى الموسيقى الحقيقة تجربة أمانة Solipisme. بامتياز. أما الموسيقى الصوفية فهي تتسم على سبيل التوهم هذه الأمانة إلى الإلاء فتنتي بذلك تعيا تاما الذات والوجود في آن.
- 11- فاللوموسيقى الحقيقية هي إما موسيقى الحياة التي توحد الذات وجوديا مع الوجود كحياة كويبه مدوثة في الإنسان وميثوث فيها الإنسان على نحو مباشر وحي. وإما موسيقى تعقلية تمثل نمطا من أمات تدبر الإنسان لوجوده المدني الحضاري
- 12- أنظر في هذا الصدد كتابا "الموسيقى ومزلقها في فلسفة القاري" الصادر عن دار الموسيقي للنشر ص. 159 194

بمسؤولية وجودها المدني الحضاري من ناحية أخرى (تخارب عبارة الإنسانية ممن جعل الموسيقى تعقلا مدنيا، أمثال مارسيل خليفة، ولطفي موشناق في جزء من أعماله).

يوسف التميمي وأثره في أغنية الستينات

محمد الأسعد قريعة

وحظوته لدى عموم الناس، فإنه في المقابل صرف إلى حد ما اهتمام الباحثين إلى العناية بالملحنين خاصة وبدراسة أعمالهم، وبصفة أخص إلى أولئك الذين جمعوا بين التلحين والغناء.

وتتدرج هذه الدراسة المتواضعة التي اخترنا لها موضوع "أثر يوسف التميمي في أغنية الستينات" في إطار محاولة نقصي بعض ملامح الأثر الذي تركه هذا المطرب بعد في الأغنية التونسية في مرحلة من أروى مراحلها وأكثرها تعبيراً عن خصوصيات الهوية الوطنية.

مرحلة ما قبل التميمي:

لقد كان لتأسيس الرشيدية سنة 1934 أثر عميق في توجيه الأغنية التونسية وتعميد ملامحها التي رافقتها طوال عقود عديدة. فمن ذلك الإرتفاع بالقيمة الأخلاقية والفنية للنصوص الشعرية بعد انخراط عدد كبير من كبار الشعراء والأدباء في مجال الأغنية من أمثال مصطفى أغة (1877-1946) وشيخ الأدباء محمد العربي الكبادي (1880-1961) ومحمد سعيد الخلصي (1898-1964) وعلي الدوعاجي (1909-1949) ومصطفى خريف (1909-1967) والهادي العبيدي (1911-1985) وغيرهم.

ومن الناحية اللحنية، برزت علامات مضيفة في سماء الأغنية التونسية الوليدة من أضراب محمد التريكي (1899-1998) وخميس ترنان (1894-1964)، وبذلك أرتفع المستوى

كان الإعتقاد السائد إلى حدود سنوات قليلة خلت أن العمل الإبداعي الغنائي يرتكز على دعامين اثنتين لا ثالث لهما وهما: كاتب الأغنية وملحنها.

ومما ساهم في تقوية هذا الإعتقاد أن النصوص القانونية الضامنة لحقوق المؤلفين في العالم بأسره كانت لا تعترف إلا بحق صاحب الكلمات والألحان في العائدات المالية المنجورة عن البث والتسويق، بطريق الخطأ عن عناصر الإبداع الأخرى كالمؤدي والحازف إلى الموزع الخ.

وقد تم تلافي هذا الخلل القانوني الذي يهزم شريحة كبيرة من المساهمين في العمل الفني وذلك باستحداث ما يسمى بالحقوق المجاورة التي تشمل جل المتدخلين في العمل وخاصة المؤدي، وتضمن حقوقهم المادية والأدبية. وللتدليل على ما كان يلقاه المؤدي من حيف في عملية توزيع الحقوق المادية الناتجة عن البث الإذاعي مثلاً، يكفي أن نسوق هذا المثال، فالمعروف أن أغاني الشيخ زكريا أحمد لأم كلثوم إنما لا تتجاوز في جُلّها العشر دقائق إذا قبلت مسترسلة بدون إعدادات وأرتجالات ومختلف المكمّلات الأخرى، غير أن أم كلثوم كانت تقضي أكثر من ساعة في أداء الأغنية الواحدة. وعند احتساب القيمة المادية لحق البث التي تحتسب بالدقائق، يتمتع الملحن بعائدات ساعة كاملة أو أكثر والحال أنه لم يلحن في الواقع سوى 10 دقائق فقط، فيما كان الباقي من إبداع المؤدي والفرقة المصاحبة.

ولئن لم يؤثر هذا الوضع المختل على شهرة المؤدي

الملحنين الباحثين عن الصوت المناسب لتلخيص أعمالهم للجمهور العرض بكامل الأمانة ولعل أكثر هؤلاء الملحنين ارتباطاً بصوت يوسف التميمي هو الملحن الفذ الشاذلي أنور (1925—1995) الذي لحن له عددا كبيرا من الأغاني الناجحة مثل : أحبت منك (عبد المجيد بنجدو : 1918—1989)، قالوا لي عالشة تغني (المختار حشيشة : 1920—1983)، خلخال نغمي يرن، ما شعر حريز، ياسمين وقل، الليل جاما وبات فوق شعرها، بين الضمائل، الورد ما يجلش كي خديها، سافر ما جاناش وكلها من شعر أحمد الزاوية، وغيرها. وهي أغاني تفلطت في وجدان الشعب وطبعت إلى حد كبير أغنية الستينات.

ولا بد لنا هنا من وقفة قصيرة نرتكز عندها متحسين هذه العلاقة الفنية بين الرجلين لنقف على أحد أهم أسباب ازدهار الأغنية في هذه الفترة من تاريخها فالمعروف عن الشاذلي أنور أنه بدأ حياته الفنية مطرباً مراداً لأغاني محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش ونجح في ذلك بعض النجاح، فطبع له بعض الاسطوانات التي لاقت بعض الإقبال، وكان بإمكانه بعد أن ولج باب التلحين بكل امتياز أن يستأجر بأكفانه لنفسه كما فعل الهادي الجويني وعلي الرياحي وصيغف الجموسي والصادق ثريا من قبله وجميعهم، باستثناء علي الرياحي، لا يفوقوه في الفئرات الصوتية، ولكنه أثر أن يتغرز إلى التلحين خصوصاً عندما وجد في صوتي يوسف التميمي والسيدة نعمة خير مبلغ لألحانه. ومن جهة أخرى فقد جرب يوسف التميمي تلحين بعض الأغاني واشتهرت له بصفة خاصة أغنية - أنا جيتك يا رمال - من نظم المنجي الساحلي وهي أغنية في النمط التونسي وفيها مرواحة راقية بين طبعي رصد الذيل والنوى، وتجري على إيقاع السعداوي البدوي الأصلي، وفيها نفس فني جيد وروح لطيفة محببة إلى النفس، وكان بإمكان التميمي لو كثر التجربة مرات ومرات أن يصبح ملحناً مشهوراً بالكفاءة، ولكنه خير التخصص في الغناء كما فعل الشاذلي أنور من قبله لما تخصص في التلحين، فكان من نتائج ذلك أن خدم صوت التميمي إبداع جيل الملحنين التونسيين، وخدمت ألحان الشاذلي أنور جيل الأصوات التونسية وانضاف للرصيد الغنائي التونسي ما يزيد عن 300 عمل غنائي .

ولم يخدم يوسف التميمي ألحان الشاذلي أنور فقط، بل أن جميع الملحنين النشطين في تلك الفترة تلقفوا صوته

العام للأغنية وتدعم بظهور جيل جديد من خريجي الرشيدية مثل صالح المهدي وقدر الصراف (1913—1977) وغيرهم.

ولعل أبرز ملاحظة يمكن سوتها في خصوص عمل الرشيدية في هذه الفترة هو اعتمادها بصفة تكاد تكون كلية على الأصوات النسائية (شافية رشدي، صليحة (1914—1958) وحسبية رشدي، ثم عليّة ونعمة الخ...)، وبالتوازي مع هذا العمل الجبار برزت مجموعة أخرى من الموسيقيين الذين كانت علاقتهم بالرشيدية شبه منعقدة مثل علي الرياحي (1912—1970) ومحمد الجموسي (1910—1982) أو متقطعة مثل الهادي الجويني (1909—1990) والصادق ثريا، وجميعهم مثل الملحنين المطربين الذين اعتمدوا على أصواتهم لتلخيص فنه. ولعل من الإستثناءات القليلة في هذه الفترة هو المطرب الهادي الغلال الذي ارتبط اسمه بفرقة المنار لصاحبها رضا القلعي وهو الذي أمده بجل أغانيه الناجحة، وبصورة آل الهادي المقراني ومحمد الفرشيشي وغيرهم.

أثر ظهور يوسف التميمي في الساحة الغنائية:

مع حلول الخمسينات من القرن العشرين بدأ المطرب الشاب يوسف التميمي (1921—1983) يشق طريقه في مجال الأغنية بعد أن كان له نشاط غزير في ميدان الإنشاد الديني ومساهمات فعالة في سلامة حمودة المهدي ثم سلامة بن محمود، وقد كان لهذا التكوين وهذا النشاط أثر فعال في نحت شخصية صوت يوسف التميمي المتميز بسمه المساحة وجمال النبرة وقدر كبير من صحة الدرجات في جميع المناطق وكل المقامات والطبوع فضلاً عن سلامة النطق.

وقد تدعم هذا التكوين بدخول يوسف التميمي إلى الرشيدية وحفظه لقرن وافر من المألوف والفنودات، ثم بالإلتحاق بأول مجموعة صوتية للإذاعة الوطنية لدى تأسيسها سنة 1957. وفي صلب هذه المجموعة التي كانت تضم نخبة من خيرة الأصوات التونسية، كان يهدف إليه أداء المفردات والإتجاللات لما تميز به صوته من قدرات مقارئة بزملائه في المجموعة.

وبحلول الستينات، أصبحت المساحة الغنائية التونسية تتوفر على صوت رجالي جاهر ليغير بالأغنية التونسية إلى مرحلة أخرى من مراحلها، وليكون الترجمان الصادق لعديد

النسائي عليه (1936-1990) ونعمة وصفية الشامية ثم زهيره سالم وسلاف وغيرهم.

وتواصلت في الأثناء ظاهرة الملحنين المطربين ولكن بنسبة قليلة مقارنة بمجمل النشاط، فبرز بالخصوص أحمد حمزة ومحمد ساسي ومحمد أحمد وعز الدين أيدير.

ومن بين النتائج الغورية لانصراف كل واحد من عناصر العمل الغنائي إلى اختصاص دون غيره أن ارتفع المستوى العام للأغنية كلمة ولحنا وأداء. وقد تواصل هذا التوجه في عقدي السبعينات والثمانينات قبل أن يصبح مجال التلحين وكتابة الأغنية كحمار الشعراء يركبه كل من هبّ ودبّ، فاندحد تبعاً لذلك المستوى العام. وحتى لا نسقط في التعميم، يجب الإشارة إلى بروز بعض الموهوبين الحقيقيين خلال هذه الفترة، ولكن في المقابل شهدنا استقالة جماعية للملحنين أفاضل من أمثال عبد الكريم صحابو وعبد الرحمن العيادي وسمير العقري ومحمد الماجري والناصر صمود، طالما أن كل مطرب أصبح يلحن لنفسه دون أن تكون له دائماً الأنوار الموهوبة اللازمة لذلك.

الخلاصة :

يمكن حوصلة أثر يوسف التميمي في الأغنية التونسية خلال عقد الستينات النقاط الموجزة التالية:

- تكريسه لمفهوم الاختصاص الفني واكتفاؤه بدور المطرب رغم برهنته على مقدرة وأعدة في باب التلحين.

- ارتفاعة بالمستوى العام للأداء الغنائي بفضل ما توفر لديه من طاقات صوتية ونطق سليم وتمكن من المقامات والطبوع.

- إسهامه في إثراء الرصيد الغنائي التونسي بأكثر من مائة أغنية.

- وضع صوته العتيق في خدمة كلّ الملحنين التونسيين الذين سارعوا جميعهم تقريبا إلى مده بالحنانهم لما وجدوا فيه خير مبلغ لأعمالهم.

تلقيًا، ولعل التميمي هو الوحيد من بين جميع المطربين الذي لاحت له الغالبية العظمى من الملحنين كمحمد التريكي وسيد شطا (1897 - 1985) ومحمد ساسي ووناس كريم وموريس ميمون والهادي الجويني وعلي شلغم (1928 - 2001) وعبد الحميد ساسي (1934-1984) وعلي العيد وخميس الحنافي وصالح المهدي وغيرهم كثير بل إن علي الرياحي الذي كان يعتقد - على حق - أنه لا يمكن لغيره أداء الحانة بالكيفية التي تقنعه، منح يوسف التميمي أعنيته "التي ما يعرفش الحب" من شعر منور صمداح، وهو اعتراف من مطرب تونس الأول في كلّ الأجيال بقيمة صوت التميمي.

عصر التميمي : عصر التخصص

إن أهم ما يميز الحركة الموسيقية في الستينات، وهي الفترة التي احتل فيها التميمي مرتبة مرموقة بين مطربي تلك الأيام، هو بروز ظاهرة التخصص في العمل الموسيقي.

فبعد المرحلة التي ظهرت فيها طاقات استثنائية جهزت بين التلحين والأداء، وحتى كتابة الكلمات مثل علي الرياحي ومحمد الجموسي والهادي الجويني وواصلت عملها طيلة الستينات وما بعدها، برزت طاقات جديدة في مجالات التلحين والأداء وكتابة النصوص الغنائية كل في اختصاصه. ومن بين هذه الطاقات نجد في التلحين الشاذلي أنور - وقد كنا أشرنا له منذ حين - ومحمد رضا بلغيث المعروف بمحمد رضا وعبد الحميد ساسي وأحمد الصباحي (1921-1994) وعلي شلغم وعلي العيد ومحمد سعادة وغيرهم.

وفي مجال كتابة الأغنية نجد أحمد سالم بلغيث وعبد الرحمان النيفر (1918-1976) وعبد المجيد بن جدو وعامر التونسي وعبد السلام النواي ومحمد اللجمي (؟ - 2002) وأحمد الزاوية وحماي الباجي ورضا الخويني ومحمد بورنية وغيرهم.

وفي مجال الأداء الرجالي نجد بالخصوص يوسف التميمي ومصطفى الشرطي ومحمد الفرشيشي، وفي الأداء

أمال موسى

ثلاث قصائد

I - حُبُّ يُؤْتِنِي مَرَّتَيْنِ

ها أن الليل قد سجا

والذكرى تجلت

واليد، تتلمسُ جفني أنكيدو

متمتعة :

"لو كنتَ محزوناً، لما استطلعتنا اللقاء"

فإذا بالعينين، في سكرهما

تذرفان حُباً، يُؤْتِنِي مَرَّتَيْنِ

كأنني بالموت أنتشي

وأعيش روعة اللقاء

واتلاشي في عناصري متعاقبة

فلا الماء، "أمان" البرابرة

ولا التراب، أجساد الذين ناموا

ولا النار، جمرات، في كف مجنونة

ولا الهواء، هذا الصبر الأثووي المتكبر

أتحسس أدبي بلطف

كي لا أفسد، على آباي قيلولة

مفتوحة إلى حين

فتشق صمعتي

أغنيات قديمة

من رباب، وناي، وسكسفون-

وينهض بنفسج الذاكرة

ميللا بالأولين

أمنح ما أعول عليه في المنقلت مني

للليل يحسم بجبروته تبعثري

ويبدد نهاراً، أصيب بشمس متوترة

تنوي الانتحار، فوق بياضنا الطفولي.

لأشياء أطول من لحظة، لها تائق النجوم.

ولأشياء أكثر طوباً من شهقة مندهش

ولا شيء أقصر من الأعمار،

الممتدة في الضيق،

متكومة كشيوخ، له هيئة جنين

متعجب هذا السفر، على ظهر سؤال صبور.

وموجعة هذه النفس

العتيمة بالصحاري

إذ تحاصرهما الكثبان

فتحاصرُ فينا، الوهن العتيق.

ثمة طمانينة، يتركها أهل الشبق

في سفرهم إلى الجسد.

وثمة ماء، يتصبب أجساداً

تعاودُ الغرق

تعاودُ العيش.

وثمة خطوط، على شاكلة مدارج المسارح

ترسم فوق الجبين

فأعلم، أنني ملحمة

أضاعت عشتارها

في زحمة صمت محموم.

2 آدم الصغير

قال آدم الصغير :

أماه،

طيلة ما مضى

كنت طفلاً مؤدباً

حفظت قلبي من كل مرض

وأوتيتُ الحكمة وفصل الخطاب

فمتى تأتي السماء بدخان مبين

ونذهب إلى الجنة

لنلعب

ونلهم فوق عشب سندسي

فقلت :

حين يغمر الماء الربيع الأخير

3 خدعة

حسنت ناسطاً كفتيك

إلى مائي

وناري

وهوائي

وترابي

قلبي مائي دافقاً

ولم ينهرك ترابي

وها أبي اشكو فاقة

وأوشك أن أفقد عناصري

وأوشك أن أستدين من السماء مصباحاً

لأعيد ما هوى مني عليك؟

في مهبط الروائح

استحالة:

الزهور أكثر تغييراً من الكلمات - قيل -
فأشبهك الماء الذي لا لون
ولا ريح
أشبهك أن يعجز أطيب الزهر
وأطيب السماء؟؟؟

العيي:

ما أنا أعشى
كلما وما بي صمم
ولا أنا قد عذمت الشم والشمس يوماً
... مع ذلك، كم زهرة ضحكت لي

فلم أتعرف إليها
ولا أنا سميتها
إذ سمعتها...

وكم طير أهداني أغنية
ليهدئ قلبي والجوارح
فلم أزل أخطب - مغلولاً - في خروسي،
بينما طائري يفرق - طليقاً - في فضاء النسيان
حتى لا أذكرى مما بلوت
إلا ما بات يعينني
ويعني لساني

وردة ريلكة:

مستزوجاً غيمة عطر مفارقة
في وردة .. قريتها الأنامل من أنفه ذات صباح،
أشبهك أن يحذر - قيد أنملة منه -
تلك الرائحة السوفدية التي لمّا نزل
تتريس بأنفاسه
حتى أوقفته
حشف أنفه ...

المسافة:

مسافة ما بين الأنف والأذن،
مسافة ما بين السمع والشم،
مسافة ما بين الزهرة والطير
وهما ظل واحد:
الزهرة تغني
والطير يتضوع...
أضعت إلى هدير الطيب - عشت -
وعشت أنتفس عبير الأغنية
حتى إذا انشفت،
ياكثر من لسان
ناطق
مغمغم
أخرس
وقعت

زهركان:

هي... والزهرة صنوكان :
زاهية.

بي شوق دائم إلى طاعتها...
مقطوعة:

أنتع قاسطاً

بشم العبير الذي نشرته خطاهما
وفتنة الذكرى.

أنفاس سرمدية:

في العقيرة راحة
أقوى من نفحة الجص والتواب البليل
ومن غير الزهرات اللاتي جلكن القبور
بافة

بافة

في يوم الجمعة هذا...

في العقيرة

راحة

لا لون لها

لكنها - إذ نفعم الهواء الذي انتشق -

تنمو لها في حاطري أجنية

سوداء تارة

وتارة . بيضاء.

زهرة الليل:

هندي أني شئت بروحي حتى الغياب...
حتى لا ميوّب ولا نامة ..

هندي فلا أعذب

من أن تنهضني - في الحلم -

نفحة

من شميمك المعتق

مدينة مروحة:

في النهار:

موجل يهدي

بابخرة زينة

وأدخنة جسيم

في الليل:

إن هي إلا قص فولاذي

معتم

يفط فيه دجاج كسبح.

تنسم:

وإذا أشرع نافذتي للصباح

تدلف إلى غرفتني رياحين الربيع كلها...

لكن

ما من نكهة تعلو على الطيب الذي يتضوع

من مسام روحك

فيسكر روعي.

زهرة في القلب، زهرة في الكف :

(. تحبني ؟)

- لا تحبني ..

- تحبني ؟

- لا تحبني . ()

.. وانبى يعمل في الزهرة اظافره

بنقة

بنقة

حتى اجهز على آخر انفاسها !!!

(. . تحبني ؟)

لا تحبني .. ()

ظل يفعم في خلوته

بينما كان اريج الزهرة يتصوع في فضاء

انفى مما تقاربه انفاسه

هو من فاته ان وهم الزهرة هي الحاطر

لا يقني عن حقيقة الزهرة

حل لعيش

والأنف

وسير الأنامل

تقرىظ :

(1) انكاز :

به اسم

ويفضله

اسم...

اعجب بهما : اثنين في واحد !!

(3) وزدة المحيا :

هل يحيا إلا من يكرف ؟

- قالوا

وهل يكرف - حقا - إلا من كان له أنف ؟

الأنف وزدة المحيا :

عطرها الكهة الطيبة

والعجاز اللطيف

دواء الأنف الجهم

ذباية القاضي...

أما بلسم الأنف الشامير

فتحلله

تفع على مساقط الشهد

في الكهة الطيبة.

(4) مديح الفم :

صدقة

اشواقها البرق

يذيب - إذ يضيئ - البرق

ماء زلال

صدقة

اشواقها الكهة

تلغح الحمأ المسنون بأسماها

صدقة

اشواقها الماء والثار والريح والطير

كوكب عقل هو الثغر - شعرك -

سدى... زعفت انني استنفدت أسرارها

من قبل !!

(2) مجاز :

عبر أوقنا

نستلم هبة الحياة

وعبرها أيضا

نتزرع ماء

مخاكلة

ورغم أوقنا !!!

قطف:

زهور أكمأها المسامير
نسأة هذه المدينة
أفضل فلقهن
بجلت العينين

شاهقية:

... يا لها صعدة

كلما عن لي أن أمم بها
وجف القلب وأخترمت جسدي
نوبة من لهاث
وزعد

حواس مبثورة:

عينان
وعشر أصابع
شبح
يفرى كل صباح أمعاء المزابيل

اجتاث:

اليمنى ساحت في هوه قرن باند
واليسرى كانت ترخف إذ تنهبا لعمود
صراط القرن اصاعد
... كيف لمنحوب الساقين - إدس -
أن يثبت في وفته؟
أو يتقدم في خطوته؟
حتى يتنشق روحا أنقى
من هذا النفس الرأكدة؟؟

مرثاة:

حتى الزهورات اللاتي سورن قنوك
خضرا
وحمر
وبيض
ومن كل لون طريف
وطارف...
حتى الزهورات استحلن وكثا
فلبسن الاسود - مثل أمك
حرثنا... على قوت ربيعك الخاطف!!

استصفااء :

أنفي في الوردة - قال -
 فيأريح الغابات الحجرية -
 هبي أني طويت
 قدني
 أو عطلنا...
 صردا
 أو سموما
 هبي يا ريح الأدغال الإسمنتية
 أني شئت
 فلا شيء يعكز صفو الوردة
 في أنفي !!!

الكحلي :

كان يزينني
 بعطر كحله
 فكيف لأجبه من أصله؟؟
 وعصه المهبي
 فد اعجله الجليد
 مبكرا قبيل فصله !!!

حلم :

كنت نائمة
 حين بادهنني
 بقصيدة زهر
 وباقة شعر...
 فكيف أفقت
 ولا وقع
 لا عطر
 لا حس لي؟؟
 والذي هو في هذه الليل حلم
 وشعر - إذن
 هو في أول الصبح لا شيء إلا
 خواء
 ولغو
 ونثر !!!

روائح دامية :

لا خلقة ما بين القرنين
 سوى أرواح حيوانات ونهايم
 تنثغو
 أو تزار سانية في كل مكان
 لا خلقة إلا أنياب سباع
 ووحوش ضارية
 تنثقب رائحة اللحم البشري
 وتقترس الإنسان !!!

لمياء بلعاج

أحوال العاشقة

هل أتقرب الموت
لأزف إلى خريفنا المقبل
أم أتقربك حين لا تأتي
متشحا بمواسم العشق ؟
هذا الشتاء لم يطفئ خرايبه
وكذلك المدن الملتحفة بالدخان
أي شيء يلزم الكلمة بالإنطواء على ملكة الجوع
سوى تلك الفصول المتكررة في زي الرغيف الأخرق
ستنهال عليك أحزاني
وتنهت من أسماء الوجوه الغصاة الموت على ثجن قلبي
تموت الشجوب وتنبأ السحاب من ضباب
امتحني أيتها السماء شراة
تكون بحجم المسافة الأفلة
اتركيني لحظة بلا مشعل واحترقي في غصوني
كل النساء تجردن من أسمائهن
وهن بعري المزارع لابتغاء السحاب
وعند منعطف الكلمة جرين بأثداهن
إلى ضفة عمو رضيع يشتهن لعب الكسرة الموجهة
يشتهن شق جيوب المساء وكشف عورات المزارع
والعالم في كل رجفة حلم يلج تفاصيل الرؤيا
والنساء يراودن عثريته رديحا من شبق الخوف
لي كل هذا الشجن
وأنت تحدث العصفير عن قنك
وتهيء في السماء حينك
دون أن يبيض على فمك الحمام...
لن أكون امرأتك القديمة

فإني مثلك وحيدة قد جاءني سرّك من سنين
روحك موطن بعيد تدرّكه ملائكة الصباح
وجسدي ألف يستقيم بعريك لأنام
لأشيء يعيد للسديم لعنته إلّاك
فالأرض خرابك والسماء ملاذك والبحر تجواك
وأنا أحضن الشمس فيعثر دخانك
وانتظرنني على حافة اللهاث.
ستبقى حتما لأقول :

"أنت في قلبي احتلال رائع واكتمال للمدى"
هاك خاتمي وخذني إلى سيرتك الأولى
يا آخر النداء جحيم صداك
وبي مس من الصمت وأنت مخضّل الكلام.
يا أيتها الدمعة المنفلتة من بوحى
لماذا يصب الفراق حريقه في جفوني ؟
كل المياه التي أشعلت ككواه
ذوبها العشق في هيوني

سارحل الآن منه وأترك وهي بين أصابعه وأنسى وردي فوق رماده
وأفتح بابي في وجه المراثي فغدا يكتمل الجناز
سأقول لك ما رأيت حين أغلقت نافذة جهنمي
كانت هناك امرأة تحترق
وشمس تطفئ برد الرغبات
كانت هناك امرأة تراود موتا صعب المزاج
وكانت امرأة ينفضها ألم الحياة
ستكتنم الألهة إشراكي بما أنزلت
ومياهاك القدسية ستخرجني
من ضلالي إلى خراب مآذذك
أطلق روحي يا فتى وخذ رياحي مكانها
فإني قد عاهدت الذي فارق
بعودة الروح إلى الروح.

الهادي الديابي

آه من شجرة لا تذبل

الألف

أقمت دهرًا

في واو الوحشة

وليلة في ميم المحبة

ثم خرجت للناس خجولا

نحيلا - هكذا - كي أرفع الهمزة.

شجرة

الصنوبر الواقعة - منذ نصف

قرن - وسط البيت العالي

تصقل الظلال فوق رؤوسنا

وترفع الأعشاش

لا

أحد

فكر في قدمها الأخرى.

ها الخضرة؟

إنها

الشماس

الذي يليق بالشجر.

شجرة الندم

كل

شجرة

تذبل.

كل شجرة

لا تملكها العمانية تذبل.

كل

شجرة

نتحاشى

أو تفضح سرنا تذبل.

آه

من شجرة

لا تذبل أبدا

.....

.. ..

ندمي.

مقهى الهالفا

لا أحد صدق

أن الغافية - الآن - على صدري

شجرة عارية إلا من فاكهتها.

وليكن... لسنا نحن

نفتقدك حقًا أيتها البشاعة ونطامئ القلب تماما لسفرجلة خيات سوادها. إننا لم

نألف ملامحنا في يقظة أومنام. ولم نتشبه أبداً بأزهار الميموزا مثلما فعلت قبرة

عجوز فوق بيتنا المهجور. نفتقدك حقًا أيها الذبول ونغذي ربحا عاتية - ولتكن

أنثى - تجتثنا من الجذور.

بلا سيب

بيت مهجور ورائحة تتغلغل في حشائش الأرض. كرسي أخرج يملأ إحدى الزوايا وريش
أجنحة كثيرة كانت في الأصل مروحة أو ستونو. كلب في نصف وثبة عند العتبة محنط
- بلا سيب - على هيئة شرسة. المشهد في وحشة الليل أشد فتنة بعين واحدة. لاشيء
يقسده داخل البرواز المذهب، فقط نباح حاد في أذن الريح - التي بلا ماوى - كلما فتحت
المذراع، وانعطاف يقيم - تحت اقدامنا - إلى بابة القديم.
من بعيد حلزون بك نفسه بين مكيدتين، غيمة أمطرت في فراغ زيتونة إجتثها الغريب، وقطة
تتسلى - عن هزالها - بعيني المقفوءة بينما امرأة في الأربعين تحترق كي تستر عريها.

في الطريق إلى حما*

باليد الثانية

بجمرة واحدة
أيقظت الغابة من غفوة اللون.

حيث الحواس
أيمكن حقاً أن أخذل هذا العطر
زهرة فراش وزهرة غطاء؟

كل هذه النعم
التي تتزاحم - الآن - بين أصابعي ؛
إمرأة ترفع حصتي من المسوة النادرة.

هذا ما فعلت بي المحبة

أحتاج
من الياقوت
بأه كي أناديك
عفرأء
يا كنزي الأبقى
يا نقطة البهاء وببت المعنى
يا رنين الذهب كلما كتمت
أنفاسي عند عتبات دارك.
عفرأء
تو نوح من طوفان سماء بعيدة، مآرب عصا موسى لازيب وجيم طوى. نخلة مريم
والأقاصي أما بلغ صمعتي أشده نار الخليل، بهاء يوسف والتأويل. سبأ بلقيس،
خاتم سليمان وهدده.
عفرأء

سجدة

لا أريد
من هذه الأرض
غير حصاة أثبتتها بيدي
اليمني نقطة فوق نون اللعنة
لو حدثت
بقلبي وردت إسما
غير إسماك في السر والعلن.

* من أشهر مقاهي دمشق
** إحدى المحافظات السورية

هذيانُ الأفعال في أعياد الحب

(1)

يسري حُبُّكَ المعهودُ
وتمر بك ذكريات

هي في عدادِ صباكَ الجميل :

النقاوة، الأناشيد، براءة الأفعال

أمنياتك البسيطة... صخبُ القبلولة
والأشياء الأخرى...

(2)

يسري حُبُّكَ

المعهودُ

كمياه النهر

فتحضر الموسيقى بين يديك

(3)

يسري حُبُّكَ المباركُ

أراه يسري..

كالحلم في صحراء العرب

يسري مضطرباً ومدفوعاً

بهيمه البديع..

ينسل من النسيان بأجنحة الغموض..

(4)

هذا هو حُبُّكَ الذي همت به :

الألوان الباهتة

الوجوه المتكسرة

الأشواق، القمامات، الأقتعة

المرايا، الأصوات، الأسماء

الفاغرة...

(5)

هذا هو حُبُّكَ المباركُ الذي..

أراه يسري في الأرجاء

كضياح راقص أرققه الإنتظار...

(6)

قلت :

كان عليهم أن يعيدوا الحب

لطريقه

وأن يرفعوا له راياته الأولى

ويعنوا في الصعود حتى يبلغوا

لغة السقوط..

(7)

أيتها الأرض المائلة من سنوات

من دهر..

هذا هو حُبُّكَ المتروك للأوهام

لهفوات الأمكنة...

(8)

أيها الحب المباركُ

لأجل الوهم.. تمضي تلك الكائنات

إلى أرضها الأخرى... هكذا..

آلاء

يا شهابا غاب في الأسفار عني
أخرس النجوى وأبلاه التمني
لم يجد في الليل من نور ليبدو
غير أن الصمت أجلاه لظني
ساقه الحلم إلى كون تراءى
هالة فاضت على حجب مزني
لم تكذب تلقى بها الأطياف رحلا
حينما استغفى الهوى حزنا لحزني
مائل بي شوقا إلى رجوع الليالي
واستعاد اللؤلؤ من ردة لبحني
عادني فيضا بمد الحام فسرى
كلما ملامحها في القبول دني
دونني الندمان إقبيل تهافتا
بكؤوس من شذى واد إهن
لم يكن في النفس من نجواه داء
لمدامي غير ما أبقى القطنني
غير أني كلما ناديت صوتي
أغضت الظلمة عين نور بعيني
وتنابت بدمي إشواق ذكرى
دونها الأزمان أشباح بدجن
أي إشراق بدا فيه ابتساما
يفرق الأحلام في طهر معني
يلهم الأرواح إذ تلقاه لحنا
توشك الأحران منه أن تغني
ويظن الصب فيض الحسن فيه
قدرا ينساب في الروح ويخفي
ما سرى في الكون خطو الليل إلا
ابقظ النجم على نجواه جفني

مما الروحاني - والهوى فيها مدام -
 تسكر الأنجم دوني وتكنني
 تشرب الدنيا على نخب التداني
 وتميل الكأس عن قلبي وعني
 ما أنا - والوصل مني بعض حلم -
 غير صاد هام في طيف بمن
 صاحبي صب بليل فاض عني
 سائلي يرثي لفجر ضاع مني
 بعضي الذكرى وبعض العشق قولي
 ورؤي الحية في دهر إن
 كم شريت العمر في كأس التلاقي
 حاشوا ما بين إقدام وجهين
 يحسب الزاؤون ما بالوجه نور
 وشكوه الهوى ينثني ويندي
 تسكب الأشواق فيض الروح دمع
 يصطلي ما بين أوهامي وبينني
 يصطفيه الصبح للأضمار طلاء
 ويقبه الليل تبريح التجني
 ترقل الذكرى على مجراه طيف
 سائح البرق على ماء لجين
 يركب الأضلام إن أنس وعد
 يارؤي عاهدت عيني أن تراها
 رفك تستنح من زهر بفصن
 تعشق الأضواء رقص الظل منها
 كلما رقت لها أوجاع بيني
 فإرى الدنيا بها فيضك من الأنوا
 ومفتوحا على جنات عدن
 غير آتي في مداها الرحب نجم
 غائر الأضواء مفتون بسجيني

أبو النضر السراج يفتح باب الذكرى

يا طاووس الفقراء
فرشت لك المعنى
فدخلت توكريخي
هل تشرب مني قهوتك الأولى
في أوج مرارتها؟
وتحب الجنة مثلي
في صدر امرأة أشبه
من صمت شيوخ؟
سأحني على عنتي
وعلى شحي في شعر الوجد
أنا لم أطلب ورذاً آخر منهم
لم أسلك طرق الفرح الثاني
أو كنت مريداً للأتواء على شفتي
وطريداً في لغتي
وسعيداً في زمن الأخطاء
فاجلس في ظل القلب
وادخل في زمني
في البéal سراجك خلوك صمتك
وجعل يأتي في الق الإشراف
وأبحث عني في جذع الدمعة
وأمن ما شئت على أوراقي
تعود مثلي على دفن الكلمات
بأعلى الصند وأسفله
وأذهب بالحلم إلى معقله
يا طاووس الفقراء
يخدلني شعري
ستكون صديقي دون عناء
لكن لا أضمن توبك أو ماوك

لا أضمن أن تمحو لون لساني
أو تهوي سيده كالنحلة بأسفة
تنسبك دموع البكاين وأحزاني
ماجتك مغترفاً بحنيني
بعد قليل أغلق باب الذكرى
أعود إلي قاع الكلمات مرتجفاً
كم قلت لعاشفتي
أنت وهمني أبداً
أعيدني قبل الورد المنسي
إلى شوقي
قبل الماء العاشي في رحلته العذراء
إلى عطشي
باب الذكرى لا يفتح قلبي
لم أشهد في شعري قرعاً
أجلى من عينيك
مزي ثانية لأراك هنا
إني أرفض حباً لا يصلح للتأريخ
كم كنت غريباً
يوم جعلت الشعر صديقي كالشعراء
والدنيا معطفها الطاج
وطريقي مني إلى بلاد
هل طاووس الفقراء
أهداني دمعته وعمامة؟
هل أهداني صدر اللغة المجروحة
والفرح الثاني؟
كم كنت سعيداً
يوم اختصرت أمني
تأريخ الوحشة وأبتسمت
ليعود رداًني

محمد المحسن

أغنية لعشوق .. ربما قد مضى

أو أمضي في المدى .. وأغني،
غريباً، أنتشي بالوجد
قبل أن يخذعني
الأصيل ..
من يعيد الصلوات .. عني
ويسرج للأفراح سيرى
فيصعد من ضلوعي
الغيم والدمع الخصيب ..
من يغني للروح، ترتحل، عبر تعاريج
المدى
لحنا جليلاً ..
أو يدلّ أسراب الحمام .. عليّ
كي تحوم حول عطري، فيغمرنني
الهديل
سوف أمضي في الرؤى .. أقتفي أثر الوجد
في كل الصّحاري
أسترق السّمع للأصداء وحدي
وأتيه كما كنت وحيداً
عسى يستفيق العاشق المسكون
فيّ
أو يهرع نحوي، الطّير مرتجفاً
ويشرب من
مقلتي ..
هي ذي الأنواء تمضي .. أم تراني
سوف أمضي
أم ترى، يستقيم الظل والنّخل
الظليل ..

هم هنا يصنعون الخبز من قمح
الليالي
من ترى، يعيد لقرص الخبز رونقه
الجميل
ويعيد للروح، الضوء والدفع القديم
من هنا مرّوا جميعاً،
يسألون الغيم عن نبيّ يتّمه الوجد
وضاح به السبيل
من ترى، يسقي بدمع العاشقين
نرجسة للروح طرّزها
الحنين
ويعيد لأثني النار رغبتها القديمة
من يعيد لكل الأربعين بهاءه
كي ينتشي زهر اللّوز في عزّ
الشتاء
ويهيم النّورس خلف سهيل العشق
منتشياً، فوق سجوف
الماء
سوف أبقى وحيداً، ها هنا، أراقص
ظليّ
وأنسل كخيوط الضوء، تحضنني
الدروب
عسى يأتي رسول ينبيئ العشاق ... عني
أو ينجلي غيم عتيق فيطلّ البدر
ويشوق من شجوني .. ومنّي
سوف أظلّ أبحث في لواعج غريبتني
عن غربة العشاق حتّى يفاجئني
الغروب

بوح الأجهزة

..... إلى التي لا ترحل،
ولا تهيء..

هل أسكر الآن يا سيدتي..
من شفيف الأوتار
تتومئنها في مشتتهى القلب؟
تربتين على دالاتها
بالإكليل والزعر
أم أغمس في الصفر
خشخشة الرسائل المفتوحة بالنتهد
تكايد جنين موسيقى آل - Valse
تهدهد الكون، تهد الكيان،
تدختر في شقوق الروح؟
أم أقدم العمر أحجية
لوشوشة شفتين تفقدان الوعي
عندما ترتعشان من نرف الشعر
ومن غزو الصدى؟
أم أسجد للأعاني والمعاني العزاء
تدسيتها بين طيات الكلام
عن خيانة الأصفاء
وعن وجع الحريف
كلما خلع برؤسة الشتاء؟
هل أصبح الآن.. يا سيدتي..
من سمر يسافر بي في المفردات؟
أم من الإشارات الضوئية
تصور رغبتى في التيه
كلما أعلن الإيهام

الساعة الخامسة مساء
يا سيدتي .
هل أبداً بتعشيب وجع أصابعك
على النافذة؟
وفوق الورق الغافي
عند المaulدة؟
أم ألم شتات أغنية
تهدأت خلف الأمواج
تكن بين حبيبين؟
فأنا لم أودع سهد الكلام
إلا من سلام تفرك على المصنح
ولا كثر الشوق
إلا من سلال القرنفل
معلقة في طوق هذا اللحن المميز
يملاً بشذاك رنين المكان..
بيت تباريحه لشماعة
في ركن الاستوديو
تلتحف حكاية وحدتها
وتمسح لوعة يتعها في ثنايا
معلقك - الحرير -
معلقاً في سعة الكبد
تشبه الأشواق
ويلغف النسيان..

يَلْمُ حَدَائِقَ الْأَنْغَامِ وَالْأَحْلَامِ

وَيَرْسُمُ رَاقِصَةَ الْكَاتِبَةِ

تَتَوَحَّحُ فِي لَيْلٍ

هَاتِتِينَ الْعَيْنِينَ الْمَخْذُولَتَيْنِ.

تَهِيمُ فِي شُرَاطِطِ دُمِي

تَحْضِنُ قِصَّةَ نَوْرَسَةَ

مَوْغَةَ فِي الْخَجَلِ

تَلْهَتْ بِالرَّجُوعِ...

هَالِكُ بِي زَمَنِ الْخِيَبَةِ يَا سَيِّدَتِي

طَيْرُ عَصَافِيرِ الْأَسَى تَتُفَرِّقُ

فِي مِرَافِقِ جَسَدِي...

كُلَّمَا قُلْتُ : يَا فَنَسَ الرُّوحِ لَا

تَبْرُجِ الصَّدَأَ فِي الضَّلُوعِ

وَأَهْكَتِي ذَبِذِبَاتِ الْكَهْرِبَاءِ

وَمَوْحَاتِ الدَّمْعِ

كُلَّمَا قُلْتُ : يَا سَكَنَ الرُّوحِ لَا

صَهْلَتِ جِبَادِ الْعِشْقِ فِي حَقُولِ صَعْتِي

وَعَجَلَتِ فَرْحَتِي بِالْهَرُوبِ

لَكِنِّي لَا أَسْتَطِيعُ الْإِغْتِسَالَ

مِنْ أَوْهَامِ الصَّبَاحَاتِ،

مِنْ أَظْأَفِرِ الْأَمْنِيَّاتِ الْعَنِيدَةِ

تَتَسَلَّى فِي لَحْفِي،

لَا أَسْتَطِيعُ الْفِرَارَ مِنْ قُضِيحَةِ شَهْقَتِي

فِي آخِرِ اللَّيْلِ وَحْدِي

أَوْدِعْ وَرْدَ صَوْتِكَ وَشَبَابِيكَ عَيْنِيكَ

فِي الْخَفَاءِ الْحَزِينِ!

فَمَا مِنْ أَحَدٍ قَالِ لِي : صَبَاحَ الْخَيْرِ هَذَا

الصَّبَاحِ!

وَمَا مِنْ أَحَدٍ يَلْقِي التَّحِيَّةَ فِي الْعِشَاءِ!

أَرْجُوكَ يَا سَيِّدَةَ الْكَلِمَاتِ يَا سَيِّدَتِي..

دَعِي الْبَابَ نَصْفَ مَفْتُوحٍ وَأَنْتِ تَغَادِرِينَ..

قَرِيبًا أَتُحَبِّكِ اللَّيْلَةَ..

أَوْ رُبَّمَا..

بَعْدَ حِينٍ...

لَحْظَةَ الْبَدَأِ أَوْ الرَّحِيلِ؟

أَمْ مِنْ غُرْبَةِ الْأَسْرَارِ وَالْأَزْدَارِ

وَمِنْ خَجَلِ قَوْسِ قَرَحٍ؟

النَّعْمُ الْجَائِرُ يَقْتُلُنِي يَا سَيِّدَتِي..

وَأَنَا أَهْدِي مِنْ حَبْرَتِي

خَلْفَ هَزِيمَةِ هَذَا الْبَلُورِ

يَكَادُ يَسْمَعُ أَنْاتِ الْجَرِيحِ فِي تَسَابِيحِي

وَأَنْتِ مَزْهُوَّةٌ أَمَامِي

تَارَةً مَزْهُوَّةٌ تَتَرَنَّمِينَ

بِلَحْنِ فَرَنْسِي "Je t'aime"

وَأُخْرَى تَسْنِدِينَ الرَّأْسَ بِكَفِّكَ فِي الظَّلَامِ

تَسْرُجِينَ مِثْلَ سِرَاجِ أَسِيرٍ...

هَلْ قُلْتُ سِرَاجًا؟

عَفْوُكَ يَا قَمْرِي،

إِنْ سَقَطْتُ فِي شَرَكِ اللُّغَةِ

وَكَمْ يَكْفِكَ هَذَا التَّعْبِيرُ

فَقَدْ غَالَطَنِي التَّقْنِي الْعَاشِقُ

أَغْوَيْتَنِي مَدَاسِحَ أَصَابِيهِ عَلَى فُؤَادٍ جَسَدِي

فَخَانَتْ الْحَاكَةَ الْأَلَةَ

وَأَنْتَقَضَ مِنْ رَمَادِ السَّنَوَاتِ

حَطَامُ الْحِكْمَةِ وَالشَّعْوَرِ...

ذِي غَزَالَةِ الْعَطْرِ الْقَاتِلِ يَا سَيِّدَتِي..

وَأَسْمُهُ : "poison"

تَمَرَحُ فِي جَسَدِي..

تَقْفُزُ مِنْ كَوَكْتَالِ ذَاكِرَةِ عَطَشِي

إِلَى جَذَائِلِ اللَّيْلِ

تَجْرُ مَا تَبْقَى

مِنْ رُحْلَةِ الْأَلْوَانِ

فِي مَزْهُوَّةِ الْأَحَدِ،

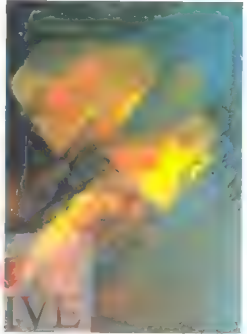
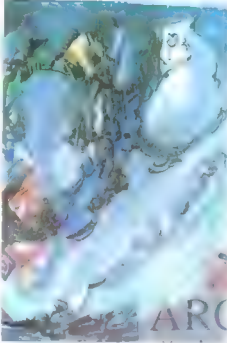
تَشْرُدُ الْعَابَ الطُّفْلَ الْوَدِيعَ

تجربة الفنان عامر مقني

الفرثي نبي خدنة اللائثري

ثمة أسطورة صينية تقول : إن رسّامًا فتح
بابًا صغيرًا في صورته الجدارية،
ودخل منه ثم أغلق الباب خلفه.
ومنذ ذلك الوقت، لا الباب
وُجد، ولا رأى الرسّام أحد.

أهميده الصولي



كائنات تشكل 1996 - 50 x 60

انفار لودي 2000 - 2006 - 50 x 60

كتشف مع أحد رفاق أدرسة الألوان المائية، وشروع في رسم زهور بكاف - موسي - دك وكبت حيث رسمية تقني أفعاله بأسلوب رمزية ثم استعمل فيما بعد الاستمال بتأثير صور برعاء وشعفه بالفر حقه يتلقى دروساً موازية باسم سنة في جدي العادرس الفرنسية كما حمله ميله يعني على تعلم الموسيقى حيث تتعد على يدي لغنان وأس كزيم كما تعلم بالرشيدية بدي كل من صالح المهدي وخميس تروان، ومحمد التريكي

ولأن بوعي الفني يتزجج من خلال ابتداعات الإبداعية والتوسيع انجماي، وهذا الحاشا الشال فقط نفس حوال الفترة بتأسيسية أي، بل من ستة بالمدرسة البقراية والمدرسة الابتدائية بصفافس ولكن طغير الإحساس بهم هو لذي مير فترة الدراسة بمدرسة لغور الجميلة فأصبحت أفعاله معروفة بين زملائه في المعارض التي تقيم المدرسة بصيتها بذكر رواجه العنكر من بين الأسعد التي حلت دون توجهه إلى فرنسا بمواصة نوسة الفن فبعد حصوه على رسوم لغور الجميلة سنة 1960 انضم إلى سلك التثعيم ويذكر أن من تلاميذه خاصة لدكتور لمحي بوسنية والأستاذ أحمد عاشور كما تخرج على يديه عدد من الإبداعات في معهد تكوير الإطرات في استنيت وبص صعوبة أجمع بين مهنة التدريس وممارسة الرسم في التي حفته مقلات نسبية في الرسم، إلى جانب العمل لميد عوجي، في حين انقطع عدد من زملائه للتفرغ إلى مدرسة الفن مثل أربير أتوكي وني بلأغة وغيرهم

بدأ عرض أفعاله منذ أواخر الخمسينات كما عرض على صغر مدرسة تونس بكل من تونس ويصايف والأكاديمية في سنتيات ويسبب اعتراض هذه المدرسة على مشاركته في معرض للفنانين الشباب، مما دفع ليعرض مع كل الفنانين بلا تعبير وانضم إلى مجموعة 70 التي كوسها إذ ذاك مجموعة من الزملاء الفنانين من فرنسا وهم الصادق قمش وعبد المجيد السكري وأحمد مصيوط وعبد الرزق العهري وهاشمي مروق ومحمود شلتوت حيث انتقى التسعة حول هدف سام، هو بشر الفن وتعرف به في كامل أنحاء الجمهورية من خلال معرض جماعية بهم وتقديم مصاصرت حول فن الرسم خاصة

من خلال زيارته إلى فيينا ورومة وألمانيا طبع على أفعاله بفتانين عاميين مهم ميكل أنجلو، كما شاركت في عدد من التروصت في موسم تروية وفيما بعد رسم عين موشد، بذا عوجب مكلف ستلفك في إدارة التروصت من سنة 1968 إلى سنة 1988 شاركت في عدد من المؤتمرات لدولية التي تتعلق بالترسية الفنية وتأس فرج المعطلة بدوية للترسية الفنية بهوريق وشرق الأوسط وكر



نقطة 2001 - 30 x 40

الرئيس المؤسس للجمعية التونسية للفنية الفنية من 1988 إلى 1990 وهي السنة التي حصل فيها على التقاعد النسبي كي يتفرغ نهائياً للفن

يمثل الميدان البيداغوجي في تدريس الفن المصدر الأساسي لإنجازات عامر مقني الفنية. فهو الذي يعني من التغلغل والحوارات ومراقبة التجارب ودراسة الأذواق وتطبيق مناهج التدريس للمستويات العديدة من طلبة الفن، بما تكتنزه ويتحرك فيها من مؤشرات ابداعية. بحيث تمثل تحارب الآخرين إثراء لتجربته، التي تنمو باطوار المجال الثاني الذي ترسخ فيه هو التصوير الضوئي الذي كان يعرف بالتصوير الشمسي وهو الفن الذي مارسه في مستوييه الإبداعي والحرفي أيضاً. فقد خاصة مجموعات عدة باعتبارها ريبورتاجات، كما شارك في معارض تضم أعمالاً من هذا الاختصاص

أما المجال الثالث والذي يعالجه بالتوازي مع البيداغوجيا والتصوير الضوئي هو الرسم. ويمثل هذا النشاط بالنسبة إليه انتقالاً من ميكانيكية الآلة وجفاف الطرق البيداغوجية إلى حرية الفرشاة وصاحب الألوان. ورغم أن جانباً كبيراً من أعماله تشخيصي، إلا أن التجريد وعدداً آخر من الاتجاهات يبرز في تجربته مع الطيور

مراحل التجربة الفنية

ككل طلبة الفن بدأ منذ سمي الدراسة في ربط صلات بالعباس الرواد. وتزامن ذلك مع الشروع في بناء شخصيته الإبداعية. ولكن من خلال مباحث في الفن الكلاسيكي وبعد أن موضوع العمل الفني هو اندي يحدد نوع النقطة التي يتحسد فيها، والمدرسة التي تختبئ، فقد جاءت أعماله الأولى أي في سنوات 1957-1960 مشدودة إلى الانتماء التي تحسدت عبرها عبر اللغزات والقصص. فكانت الألوان تتظاهر - عبر شوعها وزيدها - لتقنص على الزاوي حكاي ونصف وصعيات وتحسد شحوصاً وكانت أخرى إليها فترة الدراسة حيث كل القو، عد يتغير، احترامها، ولا تثر في الموديلات تتزاحم في ذاكرته، وبخصوصيات المدارس الأجنبية تتوالى وبترويتات مختلفة هذه انقلية صاحبه حتى ابتدوخ في سنة 1960 وكان من أمثلة لوحاته "طبيعة صامتة". حيث تثرى بجلاء سيطرة الأجواء الانطباعية الكلاسيكية خاصة حين نبدو مسحة صامتة نصف المشهد. ويقع الضوء المعروض بها تنبه البصر إليها وهي تسهم في تشكيل عبارة وحوارية همدنة بين مكونات اللوحة وتندرج المراحل، وتعمل اللقاة، ولعناصر والتجمعات الفنية فعلها في كل قادم إلى الساحة الفنية. ولعل من بين أول من صادفهم في تلك الفترة كان الفنان عمر مركات. هذا المبدع الذي يعتبر من الرواد في الفن التشكيلي (الرسم) ميلادياً. يمتلك من الخصوصيات ما يحفه مؤثراً هيمز يلتقي بأعماله. وتعل طابع مدرسة تونس بكل نوعها هو، ندي سيمر إن داك - ولو مرحبياً - على اغبان، شباب فكال أسلوب التحسيد الفني للشحوص عبر ممرات، تحنص بها انطوسي كالشاشية الحمراء والحناف وحلحال، اندوبيات وطرق الترويض وغيرها. واللافت أنه في لوحته "حوار في المدينة" جمع بين العناصر التشكيلية والتحسيدات الانقلية والفنية العربية. ولعله بذلك يدمج الشحوص في العمد المعند للرؤية، فيكونون مثل علامات مغل القضا، ويحسدون عبر ملامحهم.



صانعه صامتة 19٨7 - 60 x 50

تقنياته

كان يرصام ثم انتقل إلى الفحم Fusain
والزينة والدهن العائلي إلى جانب
الزينة والدهن العائلي

سقطرة على المصباح

في لوحته "الاله الحب" وقطعتان 1969 تعود به رباح
إلى إعادة توظيف اللوحات الممتدة ولكن في
فضاءات محدودة حيث يشكل بواسطتها معونات حكاية
وحركات تعبيرية. ولو أعمقا النظر في كل من اللوحتين لبدت
لنا التراكيب اللونية، عبر تلك اللوحات، تأخذ أشكالا تحدد

ومر خلال تحلقهم، حالة حوارية يختلط فيها حياء البادية مع
حراء المدينة

ولأنه في فترة تتميز بالتجريب، وتوصف بالمتحولة،
فقد عاودته اللوحات والتمسات الطوبوية لينجز سنة 1962
أعمالا فيها الكثير من الحركة، مع تنوع محدود للألوان في
اللوحة الواحدة. وتميزت هذه الفترة بصراخها وتعابيريتها
العنيفة من خلال حالات الصراع التي تمثلها أعمالها. ففي
لوحته "صراع الأمواج" مثلا نلاحظ كم كانت حركة اللوحات
تمورها الغرشاء، قادرة على صنع المعنى التعبيري فيها،
وخاصة إذا تعدد الفنان مجاراتها، ويضع لطخات أخرى
بلون مختلف وسط اللوحة، حتى يتشكل ما يشير إلى مركب
ومراكب في صراع مع العوج الذي نصاد به عرفا. وفي ذلك
صورة لعنفوان الشباب ودوافع الإطلاق التي مصدرها
النفس، المشحونة بتوسيات الطلائعية التي أفضت إلى
التجويد مع كاندنسكي ومن تبعه، والمدارس التي أعقبت
ذلك، فكانت هذه بداية المزج بين

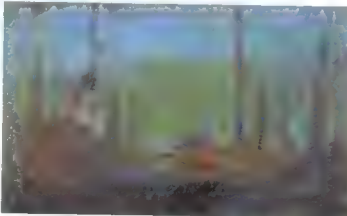
الداخلية، بهدف بناء البوابة الأولى للتجربة الذاتية
وابتلافا من هذه المرحلة، وفي تحرك

سنته الأخرى أصبح عامر مقني إلى حد ما

صو، اعتبر به عمقه كي يعكس في هذا

يكون صورة لها فمن خلال اللباس البدوي في

الجنوب 1962 نلمس تحفز الفنان لتكسيه سمكات
لم يكن أمرا يسيرا، فقد اشتكت في المشهد حالا
تقوم إبطا للشخصية، وسندا للتقنيات، وقد
هذه امرحله شفيها بسطيع تحروح فكرة مفاهيم
لم يعد قائما بما بيني الآخرون وهو يتعب لبناء ماوى له يقضي
به إلى ماوى أخرى



هيناء 1972 - 60 x 80

الطيور في حالاتها المتعددة، لكنها أصبحت أطراً وأشكالاً تندمج عبر الحركة فيها وضعيات وشحوص وكائنات متعددة فمنذ أوائل الثمانينات انتبه مقني إلى دور الطيور في تشكيل المشهد الجمالي، باعتبارها حاملة لألوان من البراءة والتشكيل الهندسي والتعبير عبر حركات تصدر عنها، وخاصة من خلال التنوع اللوني لنماذج منها يقول مقني: "لقد كنت في صغري أقوم بتربية الحمام واليمام والعصافير، فقد أحسست أنها تدخل ضمن تجربتي في البحث عن سياق تعبيري ذي خصوصية شخصي وانفصلت عنها زمناً طويلاً، فإذا تلك التجربة الطفولية تنسل عبر اللاوعي في أعمالي وهابي الآن تكاد تحتل كل مساحة أواجهها لتنفيذ أية فكرة إبداعية بالأساس" فالطائر الذي يمثل محور اللوحة والذي يشكل الأطار لكائناتها أو الطيور التي تتداخل مع الأشكال الأخرى في تجمع للهيئات والأشكال -شاعية، صاحبت الفنان حتى يومنا هذا- مشاهدة لوحات من هذه التجربة مثل "بشاهد العاصفة" ١٩٨٤ و"ميناء" ١٩٨٨ شكل ١٩٩٦

تعد زادات تليسا بأعماله حين أصبح -منذ سنة ١٩٩٠- ففي "انطلاقة" ١٩٩١ ينشئ الفنان طيوراً وحيوانات كائنات أخرى من خلال الخط العربي، حيث حظت خصوصية التشكيل الفني لهذه العناصر،

صياغة الموضوع، لتفضي في خاتمة المطاف إلى تكوين الموضوعين في فضاء تختلف أبعاده اللونية من حيث العمق، من هذه إلى تلك، وفي هاتين اللوحتين نلاحظ تمكن الفنان من سيطرته الكلية على تدرج اللون وتجديد البعد النفسي للخطات وهي تحاور الباطن منا، يريد مثل ماتيس أن يصل إلى حالة سكينيت المشاعر التي تصنع اللوحة باستخدامه وسائل مختلفة وأحياناً متضادة سواء بواسطة الألوان أو الخطوط في تصادم واضح بين الطلال والأضواء

الطيور.. تجربة وخصوصية

للطيور في حياة الفنان مكانة تجاوزت الألفه إلى التمازج الانفعالي بها إذ لا يكتفي أن تكون اللوحة عنده مشهداً يمثل



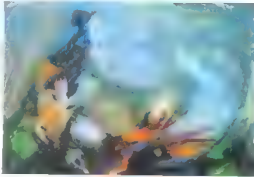
شكلات ١٩٩٦ - ٢٠٠٠ ١٢٥ x ١٢٥



منزلة ٢٠٠١ - ١٢٥ x ٨٠



إله الحب ١٩٧٥ - ١٥٠ x ٢٢٥



طائر يشاهد العاصفة 1984 - 50 x 60



صدافة العصافير 1998 - 50 x 60

ويحدث بواسطتها مداح وسارح و
واقعية استعيرى لمروح من جهة
وبر كبت علاقته بالصور يعود
بطوره ثمانية فتصبح مثالي صد
وعرف وما في لوحه جلوسه بعد
موصف بوجه اماء وهي تمثل مشهد
وعن لقاب بعضى بعدا في جد
بصع المرئي في حدهم للامرنى ويد
بوحة حركة العصافير 1998 و جد
بممكنه يكون صديقها فيسقط حوبه وخبر
مساعد تصوير معنى اخر للحضور القبي في أعماله وضح في تدخل مع ارباب اصواء وهي بشكل ضمن اشروحه شفاعة يكاد
سجده يعجز ما حوب وباني تلك المدمر والعبور كما اسبق الترويقه للمشهد لتتشكل من 'حصة' تدخل لتحوط بالمافدة وبهي
للخروج إلى الفضاء الوحد



جولة بحرية 1958 - 30 x 40

نشان متعدد التجارب

ورغم هذا الاندماج اللامحدود في عالم الطيور، فإن عامر مقني، ومن خلال تجربته الطويلة مع الإبداع، يستحضر من حين لآخر وعته في التحريب ليؤكد على امتلاكه تقنيات الرسم بكل أشكاله. ففي لوحته "انفجار لوني" 2000 يخرج من حالات التنسيق الفني لحركة وأوضاع الطيور، ليترك للفرشاة فرصة التعبير بحرية، فإن الألوان تتراكب وتتجاوز لتحقق ذلك الانفجار الذي يمثل هذا اللون الأحمر وسط تداعيات وتراكبات لونية أخرى. أما في لوحته "انعكاس" فيحاول الضوء، عبر اختلاط الواقع بالخيال أو اختلاط الجسم بالمنظور الوهمي، فتكون التشخيصية في بعدها التركيبي الجديد، حالة تراوح بين الممكن والمخيل في الذاكرة. ولكنه في لوحته "منزّه" يبدو أكثر التصاقاً بالة التصوير التي خبر أسرارها وامتلك تقنياتها حتى أصبحت جزءاً من حياته. مع ذلك تبدو سيطرته على الأبعاد واضحة في جميع أعماله، وتوزيع الكائنات فيها منسجم مع حمانيات التنسيق بين المواقف والرموز اندلالية عبر التدخل اللوني والانسوج الشكلي والتراكب البصري ليشوع من كل ذلك في كشف اللامرئي من خلال العرشي.

في هذه المرحلة من عمله، عامر مقني يستخدم مواد عديدة قبل أن يثبتها على قماش. فبعضه يصبغ على قماشه، والبعض الآخر يرسّخه في السبريت، كما يدر صواعق بريدية وحسنة على قماشه، ولا يقتلها إلى جانب أنماج لمعلفه.



طبيعة صامتة - 2000 - 50 x 40



تركيب 2 - 2002 - 34 x 40



قطران - 1969 - 100 x 70

"كاظم الحجاج"

عبد الستار ناصر

من أقرب، هو من عائلة سافر أبناؤها - سهواً - إلى مكة والمدينة قبل أربعمئة سنة، وصار اسمها - كما هي الحال منذ مئات السنين - عائلة الحجاج.. محض لعبة مع الزمان؛ إنك تأخذ الصفة المقدسة هكذا دون بيع ولا عناء..

كما أنه طوال حياته ما أطلق حتى رصاصة واحدة صوب السماء، هو البصري الذي - أبداً - ما ارتدى الثياب العنبرية^(١) بسبب أن تلك الملابس العسكرية لا تناسب هؤلاء أميكله الذي يوازي (ثلث) جندي في ساح المعارك!

لعل أقرانه - دون ريب - يتذكرون قوله عن نحول جسمه: إن خير الرجال ما قلّ ودل.
**

مساء الجمعة، الثاني من تشرين 1998 واعتراضاً على جماعة - التي من المنكر - جاءه الشاعر منذر الجبوري وأندره - طوعاً أو كرهاً - بالمشاركة في (حزب الخضر) للعناية بخضرة المدن وشؤون البيئة. فما كان من الحجاج غير أن وافق (مكرهاً) وهو يبتسم كمن وافق (طوعاً) حتى لا يتهمونه بالعمالة لصالح جنس آخر، وما كان من شرط له سوى أن يكتب فوق حائط فرع البصرة - حزب الخضر... عليه السلام^(٢)

اعتقد - أنا مؤلف القصة - أن الحياة يمكنها أن تضحك كما البشر، لا سيما مع العساكر والنساء والعشاق والشعراء، ربما كانت تضحك مع كاظم الحجاج يوم قال: أجمل موت للسكّر في أقداح الشاي ولهذا..

لا أحد يعرفه غير العطارين والكشواتية والشعراء. ما من أحد تجرأ على الاعتراف به غير الكتبة وزيّات مقهى "الشابتند"... وعندما حلت جماعة "الأمر بالمعروف" أحس أن الدنيا صارت تضيق عليه، إنهم يرفضون احتساء الخمره ويظنون إلى "الشعر" على أنه رجس من عمل الشيطان!

جاء السادة كتاب التقارير إلى قلعة المقهى بدمقة "النكرية" والهندمة و"القفاصة" سوطهم "الطباكون" والمطربون والعطارون وقراء الطالع، يسألون عن كاظم الحجاج، الذي قيل: إنه يكتب القصائد لصالح المتصوفة والثوار والفقراء وباعة الحشيشة في سوق السراي.. من المؤسف طبعاً ما قيل عن "الموساد" الذي يدفع له - منذ عشر سنوات - مئات الماركات حتى يستمر في الوقت نفسه مع الماسونية ضد العرفان!

لم يفهم الحجاج ما تعنيه تلك (الفوازير). فهر يمشي منفرداً على جسر من التلقائية، دون تخطيط مسبق، لهذا وقع في مطبات أكبر من سنواته، يقطع الحياة على صراط غير مستقيم من "حسن النية" و"سوء النية" معاً، مشاكس، صعلوك غير مؤهل للحزبية، ريمايراه الآخر محض عميل للحكومة، لكنه في نهاية الشوط ليس أكثر من عميل هفوت للوطن الذي يحب، قال ذات مساء.

لكل البلاد الغربية عيب وحيد

إنها..

إنما وجدت، فالعراق بعيد

لا علاقة له بالحجاج بن يوسف الثقفي، لا من قريب ولا

لا أحد يعلم حتى الساعة، من الذي قال:
سقطت في النهر نجوم كثيرة
لكنها.
كانت أبعد من أن تبتل..

هل كانت قصيدة عن الهنود الحمر؟ ذلك أن الكلمات
تشبه ما جاء به الشاعر نفسه، والحال هو نفسه حال
الحجاج الذي يرى في نفسه (تجمة) لا يتألفا البطل حتى إن
سقطت في الماء، وأيضاً هو نفسه السرّ الكبير وراء
محاولات (المارينز) لرؤية كاظم الحجاج حتى يعرفوا منه
مباشرة، حقيقة حرب القصائد التي صارت البديل عن حرب
النجوم؟

**

الشك هو أنك لا تدري إن كنت تدري، بعد أن كان عليك
أن تشاطر غيرك ما ينبغي أن يشاطروك فيه، فهل تراك
تعلم ما كان يجب عليك أن تعرفه قبل أن يظلك "الشك" في
أن تشاطرهم عفواً ما هو مفروض عليهم أن يشاطروك
فيه؟ إنهم تفهوا - بالنسبة لكاظم الحجاج - أغنية (السح)
الفاخ (أبو) بيضا للمغني هذه المرة هو نفسه الشاطر الذي لا
يُدرى على من تشاطر!

حكايا الشك هي البديل التاريخي لقصة "الوهم" .. كل
واحد منا، نحن البشر، يحمل نسبة من الوهم، ولو كان
الوهم يباع ويشترى (مثلاً) لأصبح الشعراء عندنا من أغنى
أغنياء الأرض، وما يختلف به (الحجاج) عن بقية أقرانه
وراء المنابر (المويديّة) هو أنه دون أوهم حلوة يسير بها
من البصرة نحو العالمية أو العكس، فهو (فتوح) بما أعطاه
الرب من حجم وموهبة وعطاء ومساحة للكتابة...

الغزاة يشيرون إليه من طرف خفي، السكارى أحب
أجبابه، والعلماء أصدقاء له، تماماً كما الشعراء، يكتشف
الظالم من عينيه، يكظم إحساسه خوفاً على أربعة أبناء لا
يسامو على محبته لهم..

ولد الحجاج على مشارف الأهواز، يوم كانت فردوس
الدنيا، قبل أن تخترق شعابها جوفة الخنازير وتحسني
الماء من قصباتها، هو من قبيلة (عبادة) التي عبدت
الأصنام، اختفى أهل (الهوير) بصنع (المشاحيف) التي
تشبه الجندول في البندقية (البندقية هنا، معنرة، ليست
نفسها التي تقتل الناس، أنها مدينة في شمال إيطاليا
وأهلها يغمون الاكتاتورية على أنها حيوان منقرض منذ
عشرات السنين)...

ما أحلى ذوبان الشعراء..

وأي رجل في العالم، هو واحد من اثنين، وجه شاعر، أو
ملاحم قاتل، والثالث لا غبار عليه، انه البشر جميعا في كل
مكان، والحجاج يعيش بملامح الشاعر ويقاثل - من ١٩ -
عن طريق القصائد، ما هو يحتمي بالجنردان لئلا يدهس
مخلوقا في الطرقات المزدحمة بالبشر، أعني معنرة، لئلا
يدهسه مخلوق في الشوارع الخلفية، إذ تكفيه ضربة كف
سيموت بعدها دون ريب - تكررت دون ريب للمرة الثانية
لضرورات فنية - وهو حريص على كل (فعل) يقوم به
وعلى كل حرف يكتبه :

إننا في الجنوب

ناكل الخبز حتى يمشي بنا

ونحرم ذبح دجاج البيوت

ليهن علينا؛

نربى ونذبح! كيف يهن؟!

**

يوم اقتربت أمريكا من البحر، أو عن مشارف
الأهواز، كان أحد رجال "المارينز" يظهر صوب بخارطة
البلاء، عساء يعثر على "نهر الليل" .. وأعني بذلك : كيف
يمسك بتلابيب ذاك الشاعر النحيل النحيل الذي يسمونه
كاظم الحجاج . أخبرته أجهزة الرصد : أنه من تلاميذ
مدرسة (عتبة بن غزوان) وأنه من طلبة كلية الشريعة، يكتب
القصة القصيرة وله مستقبله في الرسم لكن أجهزة
المعلومات الكونية - تحت إشارة من البنتاغون - أعلنت
كل ما لديها من ذاكرة وتذكير وهي تظن عفواً أن قائدها أراد
أن يحطم ذاك الإنسان الموهوب الذي يطلقون عليه اسم
كاظم الحجاج.. بينما الحال، صار فيما بعد، من أكثر
الحالات عجا واخلتافاً، بل هو عكس افتراضات البيت
الابيض كلها، عندما اكتشف جنرال الحرب " نورمان
شوارتسكوف " أن مولاة الأول إنما أراد رؤية هذا الشاعر
العصامي الثائر حتى يفهم : كيف يتمكن الإنسان في هذه
البلاد العجيبة من كتابة الشعر وهو لا يحب الأكل ولا النوم
ولا السفر - هذا ما جاء على لسان الحجاج نفسه في
جريدة التكتان العدد السابع عشر بتاريخ 23 حزيران 1974
- وهو اليوم الذي احتفلت به أمريكا - سرّاً - بالتحلص
نهائياً من الهنود الحمر بعد جمعهم في (قرية) شاسعة
صارت فيما بعد منطقة سياحية لرؤية الهنود والإشفاق
عليهم.

السابع الذي طالما تمنى الرجل إليه منذ الصبا!
**

ما غادر البصرة طوال سنوات الحرب، في المعركة رقم (3) كتب يقول:

"كانت الرقعة مدقوقة

في سقف السماء

لما لبين المسامير المضيئة

في حرب المدن المسماة (المعركة نمرة 19) صار لا يؤمن بالقضاء ولا بالقدر ولا بما هو مكتوب على الجبين، وفي المعركة رقم (23) راحت القنابل تدخل البوت دون استئذان، وفي المعركة الرابعة بعد المائة - في السنة السادسة للحرب - قرر أن يتعزق للشعر، فقد طال وامتد زمان الرصاص أكثر مما ينبغي، لا سيما وأنه متزوج وله أربعة (أخطاء) هو نفسه من قال عنهم:

أبناؤنا

أخطاؤنا، تمشي على الأرض!

قطع ست سنوات في مدرسة (عتبة بن غزوان) أفقر نقطة ضوء في عالم، عاش في (نهر الليل) وهو شريط باعاً غير مثالي من الهزيمة الفكرية في البصرة، ثم انتقل - كما يعمل الفقراء عادة - إلى نصف مدينة تشبه المستوطنات أو أقباص الأسرى اسمها (الفيصلية) فيها راح يغني على ليلاه ويقرا كل ما يراه من شعر وفلسفة وقصص قصيرة وتاريخ وعلوم وكلمات متقاطعة وأبراج الجوزاء والدلو، حتى (الشخابيط) لم تسلم من رقابة عينيه.. هناك تعرف على جهايزة الرسم (فصل لعيني وصلاح جيازة) وكان قبل ذاك اللقاء يرسم ويؤلف المجلات الصغيرة - أربع صفحات فقط - يوزعها بين الأصدقاء، لكنه يوم قارن نفسه (بهما) كتب عن الرسم إلى يوم الدين..

لا أحد يعرف حتى هذه الساعة، أن كاظم الحجاج كتب القصة القصيرة قبل أن تعرفت مفهتي الشابتين بشاعريته، كان ذلك عام 1964 يوم انتقل - للمرة الرابعة - إلى بغداد ليدرس في كلية الشريعة، لم تكن أمامه غير صحيفة بأشعة، اسمها أكثر بؤساً منها، تذكرنا بما نراه في أسواق عمارة (كل شيء بدينار)... كان اسمها - كل شيء!¹¹

لم يكن ثمنها غير عشرين فلساً، تلك الجريدة كانت تكذب - بالبنط العريض - في كل عدد من أعدادها، لعل القراء في بغداد والحلة والعمارة - حصراً - يتذكرون كيف أنها كتبت على الصفحة الأولى (وفاة الموسيقار فريد الأطرش).. وما عثر القراء على نسخة واحدة بعد الثامنة

لأنه يعرف خصال الغزاة، يرى كاظم الحجاج أن اسمه لا يناسبه، فهو لا يكظم الغيظ، بل يرميه على قصائده وطرأته كما (المالوف).. طفل في الخمسين، ضعيف أمام الحب، وأمام القتل، عندما سألوه عن ضعفه، أجاب:

يضع سره في أضعف خلقه!

وحده الذي يدري من أضعاف براءته، ينتظر الزمن المناسب حتى يصرخ في شوارع البصرة وخفايا بغداد.

- يعيش عطوي .. يسقط (ما أدري منو) !!

سوف يهتف كثيرون بحياة (عطوي) على مشارف الشمل، لا أحد يقدّنا من أيام القتل غير عطوي الذي سيظهر حتما ذات صباح من بين شقائق النعمان ويصرخ فينا دون خوف:

- اطمئنوا تماماً يا أولاد! النشمية فقد انتهى كل شيء

**

رحل والده صوب البصرة منذ عام 1945 ليعمل في التجارة، ويرغم مرور خمس وخمسين سنة، ترى عائلة الحجاج لا تملك من تجارته غير ما يستور عورة (الجيران) للحفاظ طبعاً على القول الشريف - جارك تم حارك ثم جارك ثم أخاك!¹²

أراد كاظم - الابن - ذات حلم خاطف، أن يكرر الصراط الذي احتوى أياه، فسقط في شرك المرابين وحرامية النهار وبعض أديباء (الأمر بالمعروف).. ترك التجارة وراح نحو الشعر، إلى مفهتي الشابتين حيث الصعاليك العباقرة، وما من شيء معه غير ما أعطاه إلى اقتنية المطابع وهم يضحكون من شجاعته يوم باع حتى فلاك زوجته لطبع ديوانه الأول "أخيراً تحدثت شهريار" وهو يظن حتماً، أن جائزة "عويس" ستأتيه بعد شهرين على شهريار الذي نطق متأخراً نياية عن صمته الرهيب.

تسللت روح النكتة - من أعماقه المفربة - وتسربت إلى جيوش الأصدقاء الكسالي، ومنهم - عن طريق الخمرة - إلى كتاب التقاويز للشرفاء.. وسقط الحجاج في مطبات وقلقل ليس آخرها "أنه من الطابور الخامس الذي يتسلم عمولته مباشرة من المؤلف"¹³

يعل هذا الطابور منذ عامين على الصعود (مرتبة) أعلى، في طريقه إلى أن يكون "السادس" وفي ديوانه الثاني (إيقاعات بصرية) تمكن الحجاج كاظم من الحصول على منزلة خاصة في الطابور السابق وصار أقرب (موضح) للطابور السادس وبخاصة أنه أسرع في نشر ديوانه (غزاة الصبا) حتى يقفز به الغزال - ربما - إلى الطابور

ما يزال هذا الشاعر - حتى يومنا هذا - لا ينتمي إلى أحد في "المعمورة" غير نفسه، وبعد ثلاثين سنة من الكتابة والأرق واحتساء البلاوي وذرفت الأوهام، صار كاظم الحجاج معروفًا من "وزارة الري" التي أعطته ما يكفي من (الماء الصالح للشرب) كما صار من أقرب الشعراء إلى وزارة الثقافة بحيث أنها تكرر إذاعة قصائده ثلاث مرات في العام الهجري.. أما الحال مع وزارة الداخلية فقد منحته حق السفر وقت يشاء ولن يدفع - كما يفعل أقرانه - ضريبة المغادرة التي تقصم ظهور المساكين، ناهيك عن وزارة الخارجية التي (عممت) على سفاراتها البعيدة ضرورة الحفاظ على حياته من العملاء واللصوص والمنافقين واعتباره من الشخصيات المهمة جدا - VIB - التي لا غبار عليها أبدا.

- أمري إلى الله، ما طلبت لنفسي أي شيء منهم، لا والله... فهل كانت أشعاري محترمة (فعلا) حتى أتورط بسمعة مشطوبة إلى قسمين؟ هذا أنا، كاظم الحجاج، كما أعرف نفسي وأراها منذ ثلاثين سنة من الكتابة، عصي على ثقة القارئ ومكشوف بأمره وراء الحدود، أمري إلى الله.. كما أمي على يقن يحنما أخذ التجارة مذهبا.

وبرغم أنه ما أطلق ولا رصاصة واحدة - حتى من نوع الطلب - طوال حياته، غير أنه (تمنى) في لحظة توازي العمر كله، لو أنه أطلق تلك الرصاصة صوب رأسه حتى ينقذ نفسه من أوهام الساسة والخساسة، وفي الوقت عينه حتى يتخلص من شكوك الأصدقاء!

الرصاصة لم تزل في بئر المسدس، والمسدس ما يزال جاثما في اليد اليمنى.. اليد اليمنى هي التي يكتب بها الشعراء..

كاظم الحجاج البصراوي، لا يكتب القصائد إلا في البصرة والقصائد في البصرة لا يمكنها - مطلقا - أن تستخدم الرصاص..

الرصاص يمكنه أن يقتل الشاعر والقصيدة معا، مهما كان هيكل الشاعر خفيفا، أو نحيفا، أو مثل عود الكبريت، ومهما كانت القصيدة بريقة أو بعيدة عن الشهوات، وأعني بذلك كله، سيبقي الرصاصة هي الأقوى دون ريب.

صباحا.. باعت أكثر من نصف مليون نسخة في ساعة واحدة فقط.. صار صاحبها غنيا بين ليلة وضحاها، حتى إذا جاء العدد التالي بعد أسبوع، رأينا، بالبنط السميك أيضا (فريد الأطرش ينجو من الموت بمشيئة الله).. أجل، بمشيئة الله وحده نجا "الأطرش" من الموت، وبمشيئة الله صار كاظم الحجاج شاعرا!

**

"كل شيء" لم يعد من أحد يلتفت إليها، صارت محض ركام بعد عين، شطب القراء - بأنفسهم - على أمجادها المزورة، ماتت قبل وفاة رئيس تحريرها بخمسة أعوام، وبرغم أنها أمنت في أخبارها المفبركة، لكن تلك الجريدة لها فضيلة أنها - وطبعيا بمشيئة الله - جاءتنا بهذا الشاعر (الطفل) النحيف الناعم مثل عود كبريت..

- بالمناسبة، أنا المؤلف عبد الستار ناصر، سأعترف بأنني لم أكتب طوال حياتي صفة (طفل).. أظنها لا تأتي بالمعنى الذي أريد.

**

كتب الحجاج في مذكراته، تلك السطور الأربعة التي تمكنت من اختطافها ونحن في حالة نشوة مع الخمر - في عام 1972 تزوجت زميلة لي في الكلية، ما كان يجمع بيني وبينها غير (السلام) في السيارة، وكلانا في طريقه إلى بغداد أو في طريق رجوعنا إلى البصرة.. كان السلام يؤدي إلى الزواج في ذلك الوقت، ترى ألا استحق جائزة نوبل ما دامت تمنح للسلام؟!

إنه أسرع من أصحابه في ابتكار (نكتة) لم نسمعها من قبل، حتى أنه عام 1968 أيام كان الشارع البغدادي مشغلا ما بين البعثيين والشيوعيين، وما كان من أحد يعرف بعد (ماذا جرى) بالدقة، في فجر السابع عشر من تموز، جاءه "أحدهم" يسأل عما إذا كان "بعثيا" أم شيوعيا؟! والجواب ليس سوى كلمة قد تموت بعدها، أو تحصل على قبلة فوق الجبين، لا شيء مضمونا في تلك الساعة من الزمن الدموي، إذا بكأظم الحجاج يقول دون أي انتظار لشهيق آخر:

- أنا (بع شيء)!

**

الكنز

* أحمد البدرى *

تحسّس التعمية حول عنقه، وذكرى تأبّت على التجمع وابتهمت، سوى أصداء عابرة لأصوات شيوخ القبيلة تحنّ من غفريت الجن وشياطين التلة. يبدو أنهم كانوا قد رويوا من القصص الغريب لكنهم تناسوا عن عمد قصة الكنز خوفاً على هغان القبيلة.

تسلل إلى بقياع الزعيم. استل سيفه وعاد إلى الغريب، تحسّس المكان وظاف بالقيام. لم يجد له أثراً. اختفى الغريب. لقد علّته الرحلة أن يحدس الموت قبل أن يغادر السرائر. أتجه صوب التلة. دار حولها. لم تبتدأ إلا كما كان يراها: مرعى كثيرا ما لعنه في السر والعلن حين يعزّ المطر ويعمه الجذب فيضرب مضطرا بقطعانه مواطن غيره بحثا عن استمرار وجوده ووجود القطيع. لم يكن وقتها يعلم أن تحت قدميه المتيستين كنزا. سألن القهر، سافهر الجن، أنا الإنسان، أنا الإنس، أنا الجان، أنا من يكسر الناموس، من ينظر كالكماء من جوف المراعي، من يولد من جديد.

وتراعت له التلة وجودا جديدا. نزع عنه كل ما تصوره دنسا: "فالكنز لها محرابها، وإحرامها. وضع الميخرة وتسلح بالوضوء دفعا لكل نجاسة تذهب بالكنز. واستحضر كل ما علمه إياه الغريب سيهاك لا علم لنا إلا ما علمتنا. وحصنه بتعويذة علي بابا وتماثيل الأولياء ودماء الصالحين. تصعدت روائح البخور خيوط النور القمري، وتماثل مهمماته. تملكت صخرة كبيرة على جانب التلة. وسرعان ما شقّ ممر في جوفها.

وبلغ مضارب النجع، نزل من على دابته. رجل قصير بجهة دكتاء أخفت منه هزال بدن نزع عنه الزوائد طول الرحلة. وخرق باهت لونها كوزها حول رأسه فحجبت أطرافها ملامح الوجه. اقتاد راحلته مقتوبا من رجال النجع. تجمهروا كعادتهم مع كل طارئ. أعراف النجع تمتع باستخبار الغريب وما تحلل سوى واجب الضيافة. يأمر من الزعيم استقلوه. واقتد إلى الخيمة وأكل أمره لأحد الرعاة.

سرى في مكانهما نسخ الألفة، وفيهما تفتت قواسم المصيبة، وتآقت الأنفس إلى البوح. فتعري المكتم من الأسرار: كنز في هذه الجهة المنسية من هذا العالم. كشف الغريب الرقعة: "عن عبد الواحد بن عاشر أن أقواما في سالف الأزمان وغابرها سكنت آبار قضم. نالت من الثروة والسلطان ما لم ينله أنس ولا جان. وعاشوا في الأرض مفسدين. وحدث الطوفان ولما ردهم إلى أعلى التلة بعد أن فقدوا ما فقدوا من الأنفس والأموال. وطال بهم الحصار.

تشاور كبار قومهم فقروا الرحيل. وعلى أمل عودة يائسة دفنوا مدخراتهم في التلة تحت حجارة مطلية الأضلاع على بعد أمتار ثلاثة من قبر جدهم الأول. التلة وظاف بها وصغار النجع حفاة عراة. مكان فقر. كومة كبيرة من أحجار ضخمة وصغيرة تراكبت عليها الأتربة والرمال. وأثار أسوار، وبقايا بنايات مقحفة، وبعض قبور مهدمة في الجهة الجنوبية من مضارب الخيام.

* باحث، كلية الآداب، مؤبّة.

رائحة الرحلة. لم يجده غريباً. يظن أنه يعرفه. قدح الذاكرة
تداخلت الملامح في ذهنه والوجوه، غير أن شيخ الغريب
فجأة تملكه. حلق فيه ثانية. انحسر عن الوجه كل شيء،
وبدت له منه ابتسامة مقعرة. التفت إلى الجانب الآخر منه.
اصطدمت عيناه بما يشبه القحف، أملس. مخترق من
الجهات جميعها. به آثار ركل ونتر مع بقايا بريق لم يخب.
نظر إلى المسارات بجانبه. الأشباح جميعها أشباه كأنها
ظلال متناظرة، في دمه خفت نبض الكنز. وفكر في التخلي
استدار لكنه عدم مفتاح علي بابا وأضاع التسمية. صده
الجدار. هناك حفر برموز يعلمها، وشم القبيلة
دون جدوى بحث القبيلة وأرسلت في الاتجاهات
جميعها
وخبر أهد الرعاة أنه رآه قبل أيام يزرع بذرة خرّوب في
أطراف المراعي

انزاح عن صدره كابوس الشك، ودخله اليقين
تقدم داخل الممر، اتضح وازداد اتساعاً. ضاعف الخطو
فقارب البلوغ. خيل إليه أن مسارات كثيرة انفتحت على
جانبه الممر تذهب في اتجاه واحد تتوسطها هياآت على
شكل البشر. سكن فسكنت تحرك فتحركت جميعها.
"لا بأس المسافة لم تعد بعيدة وكل مستجد لا بد أن
يُتمحل". واصل المسير. بلغ من المغارة وسطها. عم النور
المكان. اتضحت معالمه. جذران من غير لون ولا زينة سوى
بعض من سمات ورموز كتلك التي كان قد شاهدها على
عصي رعاة بعض القبائل، وأخرى استغلقت فلم يتيبين لها
شبهها. جماعم مختلفة ألوانها واشكالها. سوداء مخممة
وبيضاء ناصعة تناثرت على جانبي المغارة. أضلع وسيلان
متلاشية وأنزع، مسند بعضها فوق بعض. على يمينه قرب
المدخل ارتكز هيكل. تقدم نحوه قليلاً. جديد، ما زالت منه

ARCHIVI



الحديث الاستثنائي

محمد الزواوي

جيت. بقيت تلك الأخاديد المتعقبة تنزف أكثر من أربعة أشهر، كان أبي خلالها لا يكف عن إلقاء مخاطبه يميناً ويساراً، مرفقاً ذلك بكلماته الفاحشة وسفطه على كل شيء. في أحد أيام الصيف القاتلة إكتشفنا أن ديدانا خضراء بدأت بالتفقيس في ثنايا فخذه وسرته. كانت مهمتي سحب تلك الديدان، محاولاً تخريب الأعشاش التي تنسجها هنا وهناك. وكنت كلما أتعبت تنظيف الجروح الممزقة على كل المساحة السفلية لجسد أبي، أو ما تبقى منه بعد شهور التحلل، وجدت أن الديدان قد اقتحمت مساحة جديدة وتوالدت بأعداد فظيعة. وبرغم المساعدات التي قدمتها אחتي في استئصال تلك الحيوانات اللقطة، فإن جسد أبي قد صار غاية من الديدان التي تسبح في بركة من السوائل المتخثرة، لذلك استسلمنا، أخيراً، للقضاء المحتوم، وصرننا ندعو الله أن يقضي على هذا الكائن المتعفن ليريدنا من الثبوتة الكريهة التي صارت تلف كل أرجاء البيت.

هكذا، مات أبي بلا أدنى أسف من أحد، وتحولت المعجزة التي انتظرت أن تغير حياتي الوجدانية، إلى مهزلة حقيقية، لدرجة أن أخي الأكبر استنكف من الذهاب في الجنازة، مبرراً ذلك بمغص مقفل.

إسمي سرحان محمد، لكنني، وعلى عكس السرحان الذي يقاتل من مغامراته اليومية الشرسة، فإن حياتي يمكن تلخيصها في أربع حركات: الذهاب إلى المكتب، العودة منه، النوم ثم الإستيقاظ. لا أملك سيرة ذاتية تتعدى تلك الأعمال الأربعة، أبتر حياتي في التحديق الفارغ في

اعترف أن لا شيء إستثنائي يحدث في حياتي وخاصة في الصباح، ليس لأنني أكره ما كنت كرهته بالأمس فحسب، وليس لأنني لا أعرف بالضبط ما إذا كنت أنهض في صباح اليوم، أم هو أحد الأيام الأخرى، تلك التي مضت، أو تلك التي ستأتي، ولا حتى لأنني أصادف نفس الوجوه التي تلقى إلي بنفس التحية المشوبة بعداوة غامضة. الأشياء الاستثنائية لا تحدث لي، لأنني ببساطة لا أعتقد في وجودها، بل ولا أعتقد أن شيئاً استثنائياً يمكنه أن يحدث في أي مكان ولاي شخص.

إسمي سرحان محمد، وكما ترون فإن إسمي هو أحد أسماء الذئب، غير أنني في الحقيقة، لست سوى نهضة بصوف فوق الظهر وإلية تدعو للركاء، ما من شيء بمقدوره أن يغير حياتي الطبيعية سوى أن يهجم عليّ أحد "السرحانات" وينهي وجودي دفعة واحدة وبلا ندم. كنت أترقب أن يكون موت أحد أفراد أسرتي حدثاً خارقاً، يمكن أن يهز عواطف المعجلة، وكنت قد هيك نفسي لمثل هذه الشحنات الشعورية التي ستحدث شرحاً في وجودي العاطفي الرتيب، لذلك انتظرت طويلاً موت أبي يشوق عارم وانفعالات كنت تخيلت أنها ستلهب دواخلي، بل وتخيلتني مضجوعاً، واهياً نفسي لذلك الحر الرائع الذي كنت أراه على ملامح الأيتام. لكن الذي حدث أن أبي قد تفكس بعينين مفتوحتين، بكل سبابه ولعنته وبصافه الذي لا ينتهي.

في الأسبوع الأول لمرضه إكتشفنا بعض القروح التي بدت في فخذه، وفي الأسبوع الثاني، كانت الندوب قد تقيحت وبدأت السوائل الصفراء المعززة تسيل من تحت

واحد ملجئ، عياناً جاحظتان... ويرغم التشوهات الخلقية التي صارت شيئاً مميّزاً يحفظ توازني، فإن جسدي معتل لعادتي الأبدية : اللاتغير، حتى أن الاعتقاد الذي يسودني هو أنني ولدت هكذا، كما أنا الآن، لا أتذكر أنني كبرت، أو إزدادت طولاً، الشيء الوحيد المتحور من ثباتي كمية الشعر التي أحملها، والتي تشكل سبباً قاهراً للاختلاط بالآخرين. حلاق بشوش، وحرفاء مولعون بالحديث في شؤون الولاية.

الدھشة التي حدثتكم عنها، بدأت في صباح ما، لا أذكر تاريخه بالضبط، لاحظت عندما فتحت عيني، أن غرفتي قد تقلّصت مساحتها، وأن الحيطان الأربعة قد دنت ستمترات بعضها لبعض وقد أمكنني ملاحظة ذلك من خلال موقع الخزّانة التي شافت على الالتصاق بالشباك، بحيث صار من غير الممكن فتح مصراع النافذة الأيمن، وهو ما اضطررتني إلى إعادة ترتيب الأثاث بشكل يسمح بخلق فضاء يستوعب حركتي الصباحية.

في البداية لم يكن هذا الوضع مقلقاً، ذلك أن المساحة الحقيقية من المعرفة كانت تسمح في كل مرة، بإعادة توزيع نظام الأشياء التي أمكك والمتصلة في : خزّانة، سرير حديدي وكتبة نائمة. وكانت حركة الحيطان بطيئة، بمعدل عشرة سنتيمترات في الشهر تقريباً، بحيث تمرّ شهور لا لاحظ فيها تعبيراً للتقلص المتسارع للمكان، وأول ما بدأت به : إخراج الخزّانة ووضعها في المطبخ، وهو ما وفر لي شهوراً من العودة إلى حالة الغيبوبة الخالصة، في انتظار أحداث جديدة.

وكما حدستم، طبعاً، فإن ما قمت به، كان مجرد حلّ ظرفي ما دام الجدران تزحف بصمت نحو المركز، أي نحو الكتبة والسرير، لذلك كان لاندلي من الإختصار : إخراج القرائات أو الكتبة. وكان ذلك عسيراً علي، لأنني في الحقيقة كنت قد عقدت علاقة ببولوجية مع هذين الكائنين، فالإستلقاء والتصدق في الفراغ ما كانا ممكنين بدون الكتبة، والنوم ببلالة هو الوظيفة الحيوية للسرير الحديدي. وبعد أيام من التردد، اخترت إخراج السرير مميّزاً ذلك بأن الكتبة بمقدورها أن تقوم بالوظيفتين الرئيسيتين في حياتي : انظر بعين خاوية صوب السقف والنوم بلا أحلام تذكر. هكذا مزجت بين العمليتين سميّاً ذلك : الإستراخاء اللذيذ في النسيان.

الحيطان الصفراء، وكل الأمل الذي أحمل أن أوصل الدوران في حلقة العدم لوجودي، بل وإنني صرت أخشى الأشياء الجديدة، خوفاً من أن تحرمني تلك العطالة المبهجة وذلك الغياب الروحي.

كان يمكن أن يشكل موت أمي حدثاً استثنائياً في حياتي، كان يمكن أن يصير قصة بانفعالات بشرية، وكان يمكن أن يمثل دليلاً على آدميتي، أو على "سرحانيتي"، لكنني، كالعادة، أجهضت الحكاية بمصادرة فجأة. لا أعرف إن كان ذلك ذنبني، أم هو ذنب التكنولوجيا، فإكتشافي المبكر للسرطان الذي ينخر كبد أمي، والذي جعل الطبيب يحدد موعد موتها برتبة إدارية موعبة لم ينشأ لديّ الإحساس المطلوب بالفاجعة، على العكس، فلقد صارت لديّ موهبة مفاجئة بالنظر للوضع الذي كنت فيه، تتمثل في تقسيم الأشهر المتبقية من حياة أمي إلى كيس من الأيام، فكيس أكبر منه مليء بالساعات، فالدقائق، فالثواني. واستطعت إكتشاف تقسيمات زمنية ميكروسكوبية أخرى اسميتها "السرحانيات"، تمثل الفترة الفاصلة بين سام وأخر، وبين ملأ وآخر إلى أن جاء الموعد المشهور.

ماتت أمي بفأشٍ يومين وليلة على مخطط الطبيب الإداري الصارم ولقد أصابني ذلك التأخير بشيء من الإحباط، ذلك أنني، ولأول مرة في حياتي، اعتقدت بأنني قد أمسكت يقيناً ثابتاً، وإن كان هذا اليقين هو موت أمي. وكنت في ذلك الفأش من الزمان الذي استطاعت أمي اقتلاعه لا أفناً اتصال بصوت جهوري واضح، غريب، لقد مضت ساعة كاملة وهي لا تزال حية، غريبة، هذا يوم كامل قد مر بدون أن تظهر بشائر الموت على سحنتها غريب، يوم وليلة وذئ أنفاسها تتحدّى كل حساباتي الدقيقة.... بعد يومين من الإنتظار القاسي، كنت قد استنزفت كل طاقاتي النفسية، وأجهضت كل إمكانية مفاجئة، لذلك تحوّل أمني في حزن عميق وحقيقي إلى حزن غيظ على أمي التي أسقطت "سرحانيتي" في ماء صمغها المعجب، وفي الصباح الباكر، بينما كنت غارقاً في المفترض أن يغير حياتي : موت أمي....

إسمي، إذا، هو سرحان محمد، وبينما يعيش السرحان في غابة المعنى المليئة بالحكايا الشخصية المشوغة، أعيش أنا في صفحة المكان الذي أشغله، مكرواً ووجودي إلى ما لا نهاية، مذعوراً مما لن يحدث أبداً.

عادة ما أبدأ صباحي بدهشة خفيفة وعابرة. أحسّس أعضائي وأظنّ بإحساسها : يدان بعشرة أصابع، أنف

القنبلة التي تنك حنوي ليست شيئا سوى عزلتي المتورمة والمقابلة لانفلاق عمومي، وما سأفعله هو ترك المكان الافتراضي والمتمثل في فتحة وكنبة، قبل عشر ثوان من انفجار ذلك اللغم، وبينما أكون قد خرجت نهائيا من طوابق العمارة المعلقة كالتوابيت، أسمع خلفي صوت الهزة الخارقة التي ستحوك المكان إلى نوكت من الرماد. أكون قد انجزت بذلك بطولة حقيقية، أم أنني تجاوزت كل إمكانيات العودة، ملقيا بنفسي في حشود الناس الذين لا يبدو عليهم ما كنت أستشعره من عداوة غامضة؟ لا أعرف بالتحديد الشيء الجدير بإنهاء حكايتي هذه ليس بسبب عياب الحدث الاستثنائي فيها، ليس بناء سماعة خريف لعشها في الفراغ الذي أحدثته الفتحة، تلك التي كنت قد أحدثتها بتخريب يومي للحيطان، ألا يمكن إعتبار ذلك حدثا متفورا بذاته؟ ليس تزواج حشرتين من تلك الحشرات الحميمة تحت الكنبه شيئا جديرا بالتأمل في تفاصيله، وتخريب عشرات الصفحات من أجل تبريره. كل حدث صغير في الحياة، بتعبير بسيط هي وجهة النظر، بمقدوره أن يتحول إلى خارقة، لكن البهضة الحقيقية، والتي تحول أمام إنهاء كل شيء في هذه الرتبة المتجوهره، والمتعالية فوق الزمان والمكان الفرديين، بحيث يصير الطارئ مجرد إستكمال بديهي لما كان قد مضى والقصة التي ابتدأت بمصادرة يومية، لا شيء إستثنائيا يحدث، تنتهي بذلك العود الأبدى نحو البداية، لا شيء....

المشكلة الحقيقية التي بدأت تؤرقني هي الباب الذي صار بحجم النافذة وصار الخروج عبره عملية شاقة تستوجب حيلة جسدية خارقة، ولأن الحاجة أم الاختراع، كما يقولون، فلقد اقتنيت مطوقه، وصرت أكسر أجزاء من الحائط لضمان بقاء فتحة تسمح لي بالخروج. هكذا، أضفت حركة جديدة في حياتي اليومية بتحطيم قطع الأجر وتوسيع الأطراف المدببة فيها.

سأضطر لإخراج الكنبه لأنام واقفا وسط غرفتي كسجين في زنزانه انفرادية، هذا ما ستستتجونه بطريقة آلية، لكن هذا لم يحدث مطلقا، ولست ملزما بتحقيق استعاراتكم، ما حدث فعلا هو أن غرفتي قد تحولت، بمفعول التهديم اليومي للحائط إلى مجرد فتحة وكنبة. وعندما أقول دخلت الغرفة، فذلك بتجريد ذهني محض لا علاقة له بالواقع لأن الدخول أو الخروج لم يعودا مسألة ذات معنى مادي، أو فيزيقي مطلقا يحلولي تسمية ماضي بين الهدوان التي كانت، ووجودي الذي قام بفعل الدخول والخروج في زمان سابق، لم أعد أذكره الآن.

مازلت مصورا على أن لا شيء إستثنائيا يمكنه أن يحدث هنا أو هناك. فالتحويك الذي أصاب المكان الشخصي ولخصه في فتحة وكنبة، لم ينقص شيئا من موهبة الثبات التي أصر على تغميتها، ولم يفعل سوى أن صنع من عزلتي شيئا مرثيا وقابلا للفضيحة.

لو فكرنا على طريقة نهايات أفلام جيمس بوند، فإن

المفتاح

فتحي شبيب

فقد غادرت مسقط رأسي منذ سنوات طويلة وتركزت أمي وإخوتي

لياً... كم أنا مقصر في زيارة أقاربي وكم اشتقت إلى أمي... فانا لم أشع رأسي على صدرها منذ دهر... ولم أقبل جبينها... ولم أتم فوق ركبتيها بعد أن أشبع من الدجاج التي كانت تخبز من أجلي وتنتظر بفارغ الصبر عودتي حتى نفسها وقعدم.

ودائما كان والدي يعاتبها باسمها ،

كم اشتقنا إلى هذا الدجاج في غياب إبتك... فلا تجيبه إلا بزهو زائد ونشاط لا تقدر عليه إلا امرأة سخوت نفسها لخدمة البيت ورات في ذلك قدرها وشرفها...

سنوات طويلة لم أجلس لتحديثني عن الفتيات اللواتي ترشحن ليكن زوجات لي... وتبدع في وصفهن وصفا لا يقدر عليه عمر بن أبي ربيعة! لم تكن أمي شاعرة بالمعنى المألوف للكلمة ولكن أصغتها من كبار شاعرات هذا العصر... ولقد كتبت أستدرجها للحديث عن الفتيات إن لم تبادر هي بذلك غير أنني لا أذكر أنني انسقت إلى إغوائها لي بالزواج... وكانت لا تلج علي أبداً وكأنها تقوا ما بنفسها...

والحقيقة التي لا بد من تأكيدها هي أنني لا أعرف أبداً أن بصري قد زاع يوماً... ولم أربط علاقة قط شرعية كانت أم مشبوهة بامرأة؟! وكنت مقتنعا أنني لم أجد بعد المرأة التي تليق بي وإن تلك الصفات التي أسمعاها من أمي من خصال الفتيات تعجبني لكن الذي يعجبني أكثر هو طريقة أمي في الوصف... وكنت أدرك تمام الإدراك أن تلك الصفات

الشتاء قاس جدا هذا العام... والبرد يخترق العظام بسهامه اللاذعة... ورغم كل الاحتياطات التي تسلح بها الناس من أغطية وملابس فإن عددا كبيرا من المتقدمين في السن لم يتخلصوا من أروع الموت... ومنهم من قبر تحت هذه الثلوج التي تغمر كل الأمكنة وتغطي بأكفانها مظاهر الحياة

اخترت أن أنكفئ على ذاتي في مؤلتي وأنغلّق على نفسي فاشتريت ما يلزمني من طعام وتبغ وقهوة وكتبت لعدة قذرات أنها تقطي عطلة الشتاء وحمدت الله في سري على أنني لا أملك أشجار زيتون فأفكر في جنيها ولست من عشاق المقاهي لأدفن ريع عمري فوق طاولة أحارب نفسي حيناً وخصوصي أحياناً بالورق أو الحجارة...

واقفلت أكرة الباب مرداد ،

ليس لك في هذا البرد إلا أن تدفن نفسك بين الكتب و تروي حكاياتك الحزينة للجدران في همس... كنت أشعر بما يشعر به النمل ساعة يفلق على نفسه أبواب مملكته وليس له غير الذكريات يجتوئها في انتظار الربيع... وليس في عينه غير الفرحنة الدافقة بأن الضيق أرحب أحياناً .

وسرعان ما انقبضت نفسي حين دخلت غرفة مكتبي... إذ لمحت معطفاً نسائياً معلقاً فوق غصن من أغصان المشجب .

من جاء بهذا المعطف؟ وما للملابس النسائية وليبتي؟ تملكنتي الحيرة فاجهدت ذاكرتي المكتودة... ترى... منذ متى لم أقابل امرأة؟ خيل إلي أن حياتي خالية من النساء .

لا يمكن أن تتوفّر في امرأة...

ولذلك لم تدخل المرأة بيتي لا على سبيل المجاز ولا على سبيل الحقيقة

وكنت أحتقر من شأن أولئك الشباب الذين يعلّقون صور النساء في بيوتهم " ليس كرها للمرأة ولا احتقارا...

ولكنني لا أرى في هذا السلوك غير انسداد في أفق الطموح عليس أكثر من المرأة تشدك إلى الواقع وتكبك

بجذوره وصغوره .. وأنا على يقين أنني لن أتزوج لها.. والزواج عدي ليس غاية .. وليس أعظم من نحت ذاتك بقهر

هذا الجسد !! أم هو الوهم؟ والمرأة وجه آخر من هذا الشئاء... هاهو ذليل كالمستقلعات حين صفعته ودخلت

بيتي مزهوا كطائوس مغرور وهاهو يلتصق بجدار بيتي مثل فار أجرب يسرق السمح.

"من جاء بالمعطل إلى مكتبي؟"

قلّبتة وشملت العطور النسائية العالقة به... فلم تردني به معرفة.. لست متعودا على استضافة زميلات من

المعلمات بالمدرسة إلى بيتي لأنجز معهن مذكرات الدروس أو لأية غاية أخرى... وليس في هذه العطور ما يوقظ الرغبة

في شهوة النساء لممارسة الجنس معهن بل هي عطور هادئة أشبه بعطور الأطفال...

الأطفال... لماذا لم أفكر في هذا الأمر من قبل... لكنني ما أرسلت يوما تلميذة إلى بيتي... ولم أعود تلاميذي أن

يحملوا لي حقيقتي أو مجموعة الكراسيات التي أتولى إصلاحها خارج الفصل... وليس أكره عندي من التلذذ والنطق...

وجاء... اقتشع جلد رأسي لخاطرة غريبة حلّت في سماء هواجسي... ماذا لو أن هذا المعطل لعاهرة تسلّلت

إلى بيتي خفية؟؟ أو لامرأة يستخدمها للصوم عينا ويدا في مهماتهم؟

ذعرت لهذه الفكرة... وامتجت... أهون عليّ أن أموت من أن تدخل بيتي مومس ويتقلب بيتي إلى بيت دعارة وماخور

فقد ينبعث منه مزيج من ورائح البول والعرق والبشع والخمر والبخور...

وهولت نحو غرفة نومي... خيل إليّ أن الدنيا أظلمت... وسمعت من الخارج دويّا من الرعد تنقلق له السماء... لم أعد

أرى شيئا حولي... ضغطت على الزر الكهربائي فلم يرسل

النور... حاولت أن أتعاكس قليلا... غالبا ما تقع هذه الوضعية عند رداءة الأحوال الجوية... توجهت خطواتي أو

ثلاثا نحو فراشي وانبطحت على الأرض بحثا عن هراوة كنت أخفيها لمواجهة لصوم المنازل...

كان الظلام حالكا... ولشدة اضطرابي كنت أشج رأسي حين صدمتها بحافة السرير الخشبي...

وقفت وأنا أسبّ والعن الضربة التي ألمتني... ثم هزلت نحو مكتبي من جديد... وأخرجت من صندوق أثري

ورثته عن جدي بندقية صيد غير مرخصة... صحيح إنني مرّب غير متعود على العنف... وصحيح أنني لم أستخدم

هذه البندقية حتى في صيد الأرانب والطيور ولكن ليس أفضل من هذه المناسبة لاستخدامها...

كانت حبات العرق تتلفد من جبيني وتندحر باردة كالخزي... وكانت فرائصي المحمومة ترتعد مثل عصفر

مقرور

وصرخت بصوت متهدج "من... من هنا؟؟

يُدافع أُنشئ على أطراف أصابعي... وأنا ماسك بزناد البندقية... على أعباء لطلق... هناك أشكال غريبة من النساء

في المجتمع أنا أكرهها...

فتحت مفلاق باب المطبخ يهدوء ثم اقتحمته عنوة فلم أشاهد غير جرد صغير أسرع إلى جمره بمجرد أن رأي

وبقي ذيله يحرك كأنه يسخر مني...

الملعون... لم تبق غير الجردان لتها بي.. وأطلقت الرصاص بكل ما في من حفيظة كانت تنقد من عيني

كالجمر... لابد أن أدين الرصاصة في مؤخرته حتى يكون عبء لغيره... أطلقت العيار الأول فصادف قارورة الحليب

فهشمها وانطلق ما فيها على الأرض وتطاير البلور شظايا في الفضاء... وأطلقت العيار الثاني فكسر ساق الطاولة...

وفي الحال اختفى ذيل الفأر داخل الجحر...

وتلبّسني رعب حقيقي، تسمرت على إثره وتصلّبت حين شعرت أنني أمسكت ببشاعة من كثفي... للصوم...

المجرمون... عصابات النساء... وحاولت أن أرفع عقيرتي بالصياح فلم أفلح في تحريك لساني الذي تيسر كالورق

المقوى بل قل كنتك الهراوة التي لم أعر عليها تحت سريري... ولست أدري كيف استجمعت قواي والتفت صوب اليد

التي كانت تمسك بكثفي فإذا بأمرأة لم يزل الجمال من

حلاوتها تنظر إلي مشدوهة...

وقلت في نفسي :

يا إلهي... هذا الوجه أعرفه... ليس غريبا... أجل... ليس غريبا. ولكنني نسيت متى درسته وأين... غالبا ما تحدث هذه الوضعية لي... عشرات النساء يعترضنني في الطريق ويبتسمن... ولكنني لا أعرف عنهن شيئا... ربما كنت ذات يوم لهن مدرسا...

وفي تلك اللحظة رأيتهما تتسلم مني البندقية برباطة جأش وثبات وتقول :

– انتظرت طويلا أن تأتي لمصالحتي... ولكن هل تظن أنني قادرة على فراقك؟؟ لقد أردت أن أفاجئك بوجودي

وكنت نائمة في الفراش غير أن طلق النار هو الذي أيقظني...

هل جهزت طعام العشاء؟؟

وبلهجة من لا يصدق قلت :

– كيف دخلت الدار؟؟

فبصقت بسمتها وقالت : وكيف تدخل ربة البيت منزلها؟ مازلت أحتفظ بالمفتاح... حولت وجهي نحو الجحر... فإذا بالجرد يخرج رأسه ساخرا ويتطلع في صفحة وجهي الأزرق...

وقلت في نفسي لاعنا البرد واللوازم التي اشتريتها لمعللة الشتاء .

–“غالبا ما تحدث هذه الوضعية لي...”

ARCHIVE



توضيح حول " العروضي "

الصنحي الكعبي*

2- صنع الشعر للسيرافي 1995 (جعفر ماجد، وايدو الومايبي)

3- الجامع في العروض والقوافي لأبي الحسن العروضي (زاهد وناجي) 1996

4- المختار في العروض والقوافي لأبي الحسن العروضي (المهيري - مسيكركا -) 1996

5- كتاب العروض لأبي الحسن العروضي (الذبيتي والطنناحي) 1998

6- كتاب في علم العروض لأبي الحسن العروضي (جعفر ماجد - مستركا -) 1998

ويلاحظ اتفاق التسميات الأربع الأخيرة حول اسم المؤلف دون العنوان، واختلاف الأول والثاني حول اسم المؤلف فقط والعنوان واحد.

وهذه التسميات جميعها خالفتها ونقدتها في كتابي "صناعة الشعر للسيرافي... غلطاً" وفي مقالاتي العديدة التالية حول الموضوع نفسه، وأخصها مقالاً أحدهما بعنوان "السيرافي بالعروضي... غلطاً، والآخر" لا الزجاجة ولا السرافي ولا أبو الحسن العروضي وإنما التديم".

ثالثاً: الباحثون والمحققون الذين خاضوا في مسألته أو أيدوا بعضهم بعضاً فيه وخالفتم جميعاً فيما ذهبوا إليه هم (وتشير الأرقام أمامهم إلى التسميات التي ذهبوا إليها حسب الترتيب المذكور أعلاه):

يظهر أن مخطوط العروض المجهول المؤلف والعنوان الذي كشفت، في آخر كتبي الموضوعة حول نقد طبعاته المنشورة، عن اسمه الصحيح واسم مؤلفه الصحيح كذلك- يظهر أن معلوماتي التي قدمتها عنه في كتابين لي وفي مقالاتي الكثيرة لم تستقر في بعض الأذهان، أو تقو على طرد التسميات الخاطئة التي علقت بها

فالمقال المنشور في مجلتيكم حول- (نور الدين صفوة) حول نسبة كتاب "صناعة الشعر" أو - الجامع في العروض والقوافي"، الحياة الثقافية، السنة 25، العدد 119، نوفمبر 2000، ص 1-8) لا يخرج القارئ منه بصورة واضحة عن الوضع النقدي لهذا الكتاب، فيما يتعلق بمعلومات صاحبه الواردة نقلاً عن المراجع المذكورة بحاشيته.

وأعماها كتابي " رحلة تحقيق في مخطوط مجهول..."، ولذلك احتاج مني هنا إلى التوضيحات والملاحظات التالية:

أولاً: أن الكتاب اتخذ حقاً تسميات متعددة، ولكن ليس فيما رأينا من سماء للزجاجي.

ثانياً: الترتيب التاريخي للتسميات التي توالت على الكتاب هي التالية (وأمامها أسماء أصحابها ومن رأى رأيهم):

1- المختار في العروض والقوافي للزجاجي 1974 (المهيري والشعبيوني وعزونة).

أما القرينة الأولى فقد وجدناها في أكثر من مؤلف عروضي مخطوط ومطبوع (انظر كتابي المذكور). وكلهم أشاروا إلى تسميته المتدرك "بالغريب" أو سموا من أطلقها عليه باللفظ الواضح.

وهذه القرائن الثلاث أوضحتها في كتابي توضيحا مستفيضاً، والحقت به مصورات من أربع مخطوطات عروضية من جملة حوالي خمسين مخطوطاً رجعت إليها للغرض، يرى فيها الاسم الكامل لصاحب مخطوطنا وعنوان كتابه الكامل ونسبة تسمية الغريب إليه. والحقت بكتابي كذلك النقول المأخوذة منه في تلك المراجع سواء في المسائل الخلافية أو غيرها، وهي تروى عن الأربعة في وتبلغ جملة المنقول في هذه المخطوطات أكثر من ثلث الكتاب!

فإذا، ولقد عجبت كيف لم يلتفت إلى هذه القرائن أحد أو يقف عليها الوفرة اللازمة رغم وجود بعضها بالمتناول (القرينة الثانية الموجودة في الكتاب ذاته)

والغريب إلي الأمر أن الذي خطأه في نسبة الكتاب للسيرافي (جعفر) رد بخطتي بقوة فيما خطأته فيه، وأصر الأصرار كله على صحة النسبة التي ذهب إليها. ولكن حين أوحى إلي به بأن جماعة من المحققين بالمشرق المشهود لهم بالعلم نسبوه في طبعة لهم صدرت بعيد طبعتي إلى غير من نسبته إليه، لم يلبث أن تلقف الاسم الجديد وأصدر به كتابه من جديد بعد أن سحبه من السوق بدعى التسرب!

والغريب أيضاً أن الذي خطأه كذلك في تسمية الكتاب بالمختصر في العروض والقوافي (المهيري)، استغل مقالتي في تصحيحه واستغل الاسم الجديد الذي نعى إلى علمه وأدمج الكل في مقال مطول كان أعده ليصدره لاحقاً بعد مقاله الأول القصير.

فناقض مقاله الثاني حين ظهر مقاله الأول وانكشف أمره لكل ذي عينين بسبب عدم تغطيته لبقاء المقال الثاني بنسب عنوان المقال الأول، والحال أنه أسقط منه تسمية الكتاب بالتسمية التي كان اعتمدها في المقال الأول وانحرف كذلك عن الاسم الذي كان أعطاه لمؤلفه

والأغرب من هذا وذلك أن مجلة معهد المخطوطات

1- عبد القادر المهيري (مقال أول في الصباح وثان في علامات السعودية) 1 و4

2- الصبيب الشعبيوني (دراسة وردة في الصباح تأييدا لاستاذته المهيري) 1

3- جلول عزونة (بحثه في الحياة الثقافية) 1

4- جعفر ماجد (مقدمة تحقيقه للكتاب ومقالان له في الصباح) 2 و6

5- محمد الهادي الطرابلسي (رده على جعفر تأييدا لاستاذته المهيري) 1

6- المنصف الوهابي (مقال في الصحافة تأييدا لاستاذته جعفر) 1

7- د. عياد الشيبتي، من السعودية (مجالس الشيخ محمود شاكر) 5

8- د. محمود الطناحي، من مصر (مقاله في مجلة معهد المخطوطات العربية) 5

9- د. زهير غازي زاهد وهلال ناجي، من العراق (مقدمة تحقيقهما للكتاب) 3

في حين أن أصحاب المخطوط كتباً أثبتنا في بحثنا المنشور لاحقاً هو أبو الحسين أحمد بن محمد القديم - وفي مصادر قليلة: العروضي بدل القديم - وعنوان كتابه هو "كتاب الفناء في علم العروض".

خاصة: أن المعلومات التي تقود إلى اسم الكاتب واسم مؤلفه والتي قادتنا فعلاً كان ينبغي أن تقوم على ثلاثة أسس، وكان ينبغي كذلك توفير تلك الأسس قبل البت في نسبته. وهذه الأسس هي القرائن الثلاث الواردة بشأنه والمطلوبة، وهي:

أولها: تسمية صاحب هذا الكتاب البحر المتدرك بـ "الغريب"، فيما يقول عن نفسه داخل كتابه.

ثانيها: تكتيته بأبي الحسين الواردة عرضاً داخل كتابه في شعر خاطبه به صاحبه اليزيدي.

ثالثها: الأقوال العروضية التي تفرد بها في عدة مسائل خلافية في باب العروض والنقول عنه من كتابه في مؤلفات عروضية لاحقة.

وكان ينبغي تحقيق القرينة الأولى والثالثة أولاً، ومطابقة الثانية على الإثنتين فيما بعد

المعلومات الصحيحة حول هوية الكتاب لم يكن بالأديبي في القاهرة حين ظهر مقال الدكتور الطناحي. وفات صاحبه العلم بالاسم الصحيح لصاحب المخطوط وعنوان كتابه رغم أن المجلة حرصت أن لا تغتف عليه فرصة صدور مقاله، كأول عرض للمخطوط المنشور. وأول نقد عليه.

وشاءت الصدفة أن قابلناه في آخر لقاء لنا معه بالقاهرة قبل وفاته وبيدنا كتابنا الثاني والأول وكان مقالة بين الأيدي وحديث المجلس. فلم يصدق أن نكون قد أتينا بعده بالجديد. ولو تأخر به الأجل لقرأنا له آثار انطباعه بالكتابين وحسن ظننا بنزاهته العلمية.

هذا، وكل من اشتغل بالعروض يلقب عادة بالعروضي، إن لم يكن بفن آخر أشهر منه بالعروض. ومن نسبتهم العروضي كثيرون في تاريخ أدبنا العربي وفي تاريخ هذا العلم. ومن كنيته ونسبتهم ولقبهم مشترك كثيرون ربما كذلك؛ وسمى ياقوت الحموي جماعة، منهم أبو الحسن أحمد بن محمد العروصي الذي يشترك في كل شيء مع مؤلفنا إلا في الكنية لكن كنية مؤلفنا وهي أبو الحسين - لا أبو الحسن - ثابتة في كتابه في شعر أمتيحه به صاحبه الأيربيدي

كيف يليق بأحد بعد تحقيقاتنا حول لقبه الثابت أيضا له في المصادر وهو النديم أن يشكك في صحة معلوماتنا حول اسمه ولقبه وكنيته ولا يقرر في ذات نفسه الاختلاف الواضح بين أبي الحسين النديم وأبي الحسن العروصي، ويأبى أن يتصور إلا أنهما رجل واحد مع تصحيف بسيط بمقدار ياء في الكنية؟ أو على حد قوله: "لولا الياء في كنية النديم الذي نسب إليه منجى الكمي الكتاب..." (ص 7).

مع أننا بينا كذلك أن من اسمه أبا الحسن العروصي له أقوال مخالفة في بعض المسائل العروضية لأقوال سمية ومشاركة في اللقب، أبي الحسين العروصي.

فلم الملاحة في العلم وهي ليست جائزة؟

فهل يكون صاحب المقال المنشور بمجلتكم أحرص على تقرير سبق لنفسه بمعرفة اسم صاحب هذا المخطوط اعتمادا على نقل وحيد من كتاب يذكر الاسم ظنا لا تحقيقا، منه على تقرير شيء من الفضل لمن تقدمه بهذا الاكتشاف وكتب فيه قبله: أو منه على تقرير شيء يستفيده

العربية التي تصدر بالقاهرة لم تسجل لا هي ولا النثرية التي تصدر عن المعهد أية إشارة إلى المعركة التي أسالت حبرا كثيرا في تونس. أما المقال الذي ظهر في أحد أعدادها اللاحقة بعد سنتين لأحد أعلامها المشهورين (د. الطناحي) عارضا ومفتدا ما جاء في مقدمة المحقق التونسي للكتاب ومصححا أخطائه الكثيرة، وناسبا الكتاب إلى من بتقديره الصحيح هو صاحبه، فقد خلا من كل ما يدل على علم صاحبه بمناخية من غيره أو تعليق لغيره أو نقد لغيره عن هذا الكتاب قبله إلا أن نياهم في مقاله بأن ناشر الكتاب - وهو تونسي ويا للصدفة - صديق له وأهداء نسخة منه مبادرا وذلك بمعرض القاهرة الدولي للكتاب من ذلك العام. فكيف يكون اتفق أن هذا الناشر الحفي بمنشوراته لم يخبر صديقه بمعركة التصحيح التي خاضها تونسيون قبله من أجل هذا الكتاب والحال أنهم أخذوا عليه هو نفسه أشياء في نشره للكتاب واتصل عمله بتلك الأشياء قبل انتقاله بالكتاب إلى معرض القاهرة؟!

والغريب أيضا أن نشرية المعهد في إصدارها المراكب لذلك العدد من مجلة المعهد الصادر فيه المقال، لم تكتف بتلخيص ما ورد بها من خبر حول تطبيق الكتابنا من طرف المحققين العراقيين (زاهد وناجي) حتى جعلت ذلك الخبر المهور باسم أحدهما ذيلًا لتذكيرها بالمقال الصادر بمجلة المعهد حول نفس الكتاب والتنويه بسبق صاحبه (الطناحي) في الكشف عن المعلومات التي تصحح نسبة المخطوط وعنوانه، وهو ما توصلنا إليه!

ولم تكن لنستغرب كثيرا جهل المعهد ولا إهمال دوريته لما صدر من مقالات نقدية في تونس حول المخطوط وما أعقبها من كتب، حتى ظهر ذلك العدد من المجلة وذلك العدد من النثرية مفيين للأمل. رغم صعوبة أن يكون ما أرسل بالفاكس إلى المعهد أو أخذ إليه بايد أمينة من نسخ كتابنا الأول لم يتداوله أهل الاختصاص هناك. ولرفع العتب والإعجاب استجبنا بكتابة مقال خاص لمجلة المعهد عن الموضوع

فلما ظهر إصدار آخر للمجلة ولم يخرج المقال تساملتا كالمستغربين فكان الجواب لا تنشر المجلة مقالات وقع نشر معلوماتها سابقا في كتاب 1 ولم يكن الجواب لأن المقال عرض لمقال المجلة بالنقد!

ولحسن الحظ فإن كتابي الثاني الذي كشفت فيه عن

في علم العروض. أما ابن القلوسي السبتي، هي أوائل القرن الثامن، فيقول: "فأما النديم فسماه الغريب وسماه نصر بن اسماعيل بن حماد الجوهري المتدارك".

وأما الأبيات التي قال مؤلفنا إن الليزدي أنشد فيها على سبيل الشعر المعنى فهي في أولها: "حفظك الله وأبقاك لقد كان من الد / وأجب أن تأتيها إلى منزلنا الد / جديد يا أبا الحسين زائرا لنحدث الد / عهد وما مذك من ضيع عهدا وغفل /..." الخ. فكتيبته فيها واضحة. ولا تحتاج إلى مزيد بيان. ولكن للأسف لم يقف عليها محقق من محقق الكتاب الأربعة ولا أحد من الذين بحثوا فيه لغرض التعرف على مؤلفه المجهول بسبب النسخة المنزوعة الغلاف الوحيد التي وصلتنا.

وتختتم بكلام قاله مؤلفنا النديم في كتابه، وهو: "ما أحسن بالإنسان إذا لم يعلم أن يقول لا أعلم ويتنظر ليعلم".

في تصحيح نفسه حول هذه النسبة من كتابنا، ويأخذ العبرة ممن صححناهم قبله من الباحثين ومعظمهم يدور حول هذه النسبة؟

ولا يعود إلى القارئ بعد أربع سنوات من حسم المعركة ليقول لنا إن هذا المخطوط يكاد يستقر على التسمية التي وجدها هو له استنادا إلى نص ظني النسبة بطول صفحة! والحال أن كتابنا الذي أشار إليه في الحاشية يعرض عليه عشرات النصوص من مخطوطات عروضية كلها تنطق باسم مؤلف مخطوطنا وباسم كتابه وبعضها ينطق بلفظ عنوانه بالكامل وباسم مؤلفه بالكامل. وهو أبو الحسين محمد بن أحمد النديم وكتابه— وهي من حسن الاتفاق قرينة جديدة— وسَمَّه بعبارة البداية، وهي: "هذا كتاب ألفناه في علم العروض...". ولذلك يقول الخالدي، وهو أقرب من كان بين يديه الكتاب وينقل منه الكثير: "وحيث أقول قال العروضي فهو العلامة أبو الحسين أحمد بن محمد العروضي تلميذ الزجاجي ويكون ذلك منقولا من كتابه الموسوم بكتاب ألفناه

ARCHIVI

العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن

لوحيد السعفي

منطق السرّ أم حجاجية الدلالة؟

صابر الحباشة

ولا يخفى أن كتب التفسير طرّاً تنتمي إلى الثاني، لذلك، فلا مناص لفهم التاريخ والمخيال الجمعي الذي دون تلك التفسير من أعمال النظر منهجياً في المدونة التفسيرية اعتماداً على طرح إشكاليات جديدة قديمة نحو إشكالية الغريب والعجيب. وهي قضية سلّنت ذكرتنا بالأدب المعاصري في النصوص الكونية نحو ألف ليلة وليلة والكوميديا الإلهية لكانتلي وغيرهما - فإنها تتصل عميق الاتصال بالمخيال الديني الذي تركز خلال حقب من التاريخ وحكمّ فهم الناس للنص من خلال نظراته. لذلك فتأسيس البحث في مثل هذه القضية، يعدّ أمراً غاية في الأهمية لسبر أغوار النص في ذاته، ولكن خاصة سبر أغوار النص في قراءاته البشرية - التاريخية.

ولمّا كان مؤلف كتاب "العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن" متزوذاً بالمناهج الأنثروبولوجية واللسانية والتأويلية المعاصرة، فقد انفتح عند تناوله تفسير ابن كثير على ما يورد مشابهاً له أو مخالفاً من مواضع ترد في ثقافات أخرى توحيدية أو غير ذلك، وذلك في ضرب من المقارنة المنهجية التي تستبعد الرفع أو الحط من الثقافات بل هي تتبين مواضع التأثير والتأثر تلاحظها ملاحظة علمية وتعلّق عليها تعليقاتاً موضوعية، بحيث يكون موقفها من صراع الثقافات وهو صراع ضمنيّ وأحياناً صريح في النصوص، موقفاً قائماً على الحياد بالضرورة.

غير أن ملاحظة برزت لنا تتمثل لاقى المقارنة الخارجية بين الثقافة العربية الإسلامية من جهة وسائر الثقافات

لقد تعدّدت تفاسير القرآن قديماً وحديثاً لحاجة الناس إلى فهم النصّ المؤسّس وثأويله وفق معطيات الواقع المعيش، ومثلما تعدّدت التفاسير، فقد تعدّدت الدراسات التي تمحّص تلك التفاسير؛ تنقدها وتثريها، وربما أحيتها في معرض يتشكّل مع الأفق المعرفي الحديث. على أن لدروسي التفاسير أغراضاً لا تقلّ عن إبراهيم المفسّر الأوائل، وببّ نافذ تفسير يرى نفسه أولى بالتصاّلات لهذا الأمر الجليل، بل وببّ دراسة نقدية لأحد التفاسير، هي بمعنى من المعاني خطّ تفسير دي بيل. وما أحوجتنا إلى إثراء تجربة التفاسير القائمة خلال تاريخ الفكر الإسلامي بمناهج الصق بروح العصر دون أن يكون الإسقاط مبدأ أو أداة من أدواتها. ولعلّ اختلاط البحث في هذا المجال بالأيديولوجيا - مهما حاول الباحث التجرد أو الحياد - ممّا يعقّد مسألة انتهاز سبيل المعرفة دون سبيل الدغمائية، وإن كانت السبل الثانية أنفع أو أجدى، بالمعنى الضيق القريب للنفع والجدوى.

ولعلّ كتاب وحيد السعفي "العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن" (تونس، تير الزمان، 2001، 765 ص.) من الدراسات القليلة التي تجرأت وخاضت في مدونة تفسيرية قديمة (تفسير ابن كثير) متسلّحة بأدوات معاصرة عبّرت عن إشكاليات تحمل في العمق هاجس الخصوصية والكونية. وذلك استناداً إلى تفريق مبدئي وجده الباحث عند عبد المجيد الشرفي، فواظف عليه وهو الزوج: الإسلام القرآني (الرسالة) والإسلام التاريخي.

التفسير، وهو المدونة الأصلية، فإنه قد حافظ في طريقة تعامله مع سائر النصوص (من المعتقدات والأساطير المنتسبة إلى غير الحضارة العربية الإسلامية) على اختياره الموضوعي، فمن تجليات ذلك وضعه صفة "السماوية" للآديان التوحيدية الثلاثة (اليهودية والنصرانية والإسلام) بين ظفوين، وذلك مخافة أن يبدو في ذلك ضرب من المحاباة أو التفاضل بين تلك الآديان الثلاثة وسائر الآديان، مما لا يوافق مذهب عالم الآديان المقارن من طرح المسبقات الإيديولوجية الذاتية أو الجماعية (حتى ما تكرر منها في الاستعمال اللغوي الاجتماعي، بقدر الإمكان). على أن توحى الموضوعية لم يحجب عن عيني الباحث رؤية الفرق الصارخ في مسألة خلق الكون - بعبء الرواية الإسلامية والولايات الميتة السابقة - الزرادشتية والمزدكية واليونانية... إذ الإله واحد في التصور الإسلامي منذ بدء الخليقة، في حين لم تخرج سائر التصورات (الوشية) عن المبدأ الإنثيني، إله الخير واله الشريرين على ذلك (الظلمة/ النور، الحرب/ السلم...)

وتعلق الباحث في معرض استنتاجه صورة الخالق في الميثاق البشري الذي "كثيرا ما جعل الخالق فخاريا خزافا أو نجارا أو وحدادا أو نساجا قائلا إثر ذلك: "وليس هذا من باب تأثير الثقافات بعضها في بعض، ولانسجها الواحدة على الأخرى وحسب، وإنما هو الإنسان في كل أرض وفي كل زمن، لا يستطيع أن يعبر عن عملية الخلق إلا من خلال ما يعرف من صور مائية للخلق والتصوير والتسوية، فجاءت بذلك صورة لحرف تتعاطاها الشعوب تدل على ما بلغت من تطور ومدنية" (ص-ص. 153-154)، ولعلنا لا نجانب الصواب إن ذهبنا إلى أن وحيد السعفي يقصد من هذه السمة البشرية في تصور عملية الخلق الإشارة إلى انغراس النزعة الأنثروپومورفية (Anthropomorphism) في المخيال البشري على اختلاف ثقافته، وقد تجلت تلك النزعة في الحضارة الإسلامية في مقالات بعض الفرق كالمجسمة والمشيبة - فيما نلظن.

ولما كان مبحث العجيب والغريب اعلق ما يكون بالقصص، فقد تتبع الباحث مواطنه في كتب التفسير مناقشا ومقارنا ذلك بما أثر عن الشعوب والثقافات الأخرى

البشرية من جهة أخرى، بل تتمثل في المقارنة بين التفسير فيما بينها ضمن الثقافة الإسلامية - إذ من شبه المسلّمات - فيما بدا لنا - أن الباحث يكاد يجزم بأن ماوان على عصور الإسلام المتأخرة من ضعف وانحطاط قد تجلّى في الإنتاج الرمزي لتلك العصور ومن بين آثار ذلك البارزة نزعات التفسير المشططة في المنافرة عن الإسلام ومحاوله توظيف التفسير لخدمة هذه الغاية. وكان التفسير في حمل النص على القول بأفضلية الإسلام في مواضع لم يقف عليها تفسير منقول أو معقول سابق، سمة تكاد تكون قارة في تفسير المتأخرين، ومنهم ابن كثير المعتمد في هذه الدراسة، ومثالا على ذلك يمكن النظر نظرا مقارنا في تفسير الطبري وابن كثير سورة التين (العجيب والغريب [... ص-ص. 57-59]).

ومثلما تتطلب موضوعية المنهج المقارني عدم المغاضاة بين الثقافات، فإنها تقتضي كذلك عدم إبداء حكم قيمي إن مدحا أو قدحاً في شأن الموضوع والمعتقدات التي طرحها كل حضارة طرحا تسليفيًا [ذلك لأن نقد على إسقاط الموقف الوضعي (positiviste) المعاصر على الآراء الاعتقادية القديمة، يمثل ذلك الإسقاط بغير البحث فيها ويحكم عليها بالضعة والدونية. وقد نأى الباحث عن هذه المآخذ المفترضة، على أنه أحيانا يبدو حاملا لهاجس إيجاد أصل مشترك بين التفسير الإسلامي وقصص الخلق السابقة له في التاريخ والمختلف عنه في الجغرافيا؛ من ذلك ملاحظة الباحث تشابه تفسير انفصال السماء عن الأرض في قصص الخلق في مختلف الحضارات، إذ هو انفصال عنيف، فحاول الباحث أن يبين أنساق الحضارة الإسلامية مع سائر الحضارات في هذه الناحية فعاد إلى معنى "الفتق" المعجمي (في لسان العرب) ليقتف على الأنساق المذكور. والواقع أن القارئ يشعر بأن الباحث لا يصنع الفكرة بقدر ما يوجد الاستدلال عليها ونسق البرهان الذي يواتبها، والمهيج المتبع في هذا السياق هو الاستقراء وما يستدعيه من تعدد الملاحظة وتعميم النتائج (ص- 68) وهو منهج لا يؤدي إلى نتائج قطعية وأتى له ذلك ومجال البحث هو الإنسانيات؟

ولما كان الباحث قد اختار الموضوعية في مقاربة نص

هذا المثال، هو أن محمداً بشر لم تذكره نصوص العقيدة أو الأدب قط بل وكذلك النصوص التاريخية، فهو "ابن امرأة من قريش كانت تأكل القديد" (كما في الأثر)، أما أوديب فهو شخصية مسرحية أي هو صنعية خيال سوفوكليس، ولا يعني ذلك أن قصته غير ممكنة الوقوع بل نكتفي بأن تنفي عن تلك الشخصية التراجيدية أن تكون تاريخية.

ثم إن اتباع المنهج المقارني على هذه الشاكلة أحيانا قد لا يكون مستهدفا الوصول إلى نتائج إيجابية. وما استنتجناه لا يعود أن يكون من قبيل تحصيل الحاصل نحو القول بكون المخيال البشري جماعيا لا تطلو من الأخذ به حضارة ولا ينشأ عن أي مجموعة بشرية، وفي ذلك تعزير - بلا جدال - لإقصاء الأنثروبولوجيا الإستعمارية بمصادراتها المتعالية (ولعل من أشد ما ضيما بالحضارات غير الأوروبية المركز وسماها بالبدائية). على أهمية هذه النتائج، فإنها أقرب لأن تكون مسلمات يملأ منها الباحث لاختلاصات يفضي إليها، وهذا المعنى، فإننا نرجح أن يكون قسم الاستنتاج من كل عملية مقارنية هو ما ضمنا أو قل مقدرا، فهو موجود ولكنه مسكوت عنه - فلو أظهر الاستنتاج لنطق بجرأة في الطرح ولكون قسما من العمل يتحدث عن العمل في ضرب من الإحالة الذاتية، وهذا يدخل في باب التنظير أو التعليق الشارح. وهذا الجنس من الخطاب قد تجنبه الباحث منذ المقدمة فلم يحش مصنفه القيم مداخل نظرية، بل اعتمدها هي العتق دون أن يثقل بها كامل العمل الذي بدأ انزع إلى التطبيق وقرأة النصوص قراءة "تفكيكية" لغوية - هرميوطيقية - مع اعتماد كبير على النظرية التناصية - تناسل النصوص لتناسل الرموز والغصص بين شعوب المعمورة.

كما اعتمد الباحث على مبدأ آخر يمكن الإلماع إليه يتمثل في إزالة القداسة عما اتفقت الجماعة على تقديمه وليس في ذلك مس باللعقيدة بل هو إجراء يعتمد الباحث لتجنب طريقة راتجة تقوم على أدلجة المعرفة والنظر إلى الأمور من وراء حجاب سلطة المتفق عليه أو النص الرسمي. وقد نهض العمل على مناقضة الرؤية الرسمية متى حجبت رؤى أخرى مطموسة. إن البحث في وجه من وجوه استنطاق نصوص التراث من وجهة المسكوت عنه وغير المفكر فيه.

كتابية أو غير كتابية - وقد تتبّع وحيد السعفي القصص مرابعا الخط الزمني إذ بدأ بقصة الخلق، ثم بقصة آدم وحواء مع إبليس في الجنة، وانتقل مع قصة بني آدم قابيل وهابيل في الأرض، ثم أشار سريعا إلى النبي آدم وبعده عرض لقصة الطوفان مع نوح عليه السلام، وانتقل إلى قصة داود وسليمان حيث يتجلى العجيب والغريب واضحين.

فلو أخذنا قصة سليمان وقارنا بين الرواية اليهودية والرواية الإسلامية لوجدناهما على طرفي تقيض، ففي حين عدّه يهود المدينة ساحوا، صرح القرآن والحديث النبوي بأنه نبي ملك، ولو اتكأنا على هذه الزاوية العقائدية، لتبين لنا بطلان المزاعم اليهودية بالبحث عن ما يسمى "هيكسل سليمان" في الحرم القدسي، فهل ساحر كافو - في نظرهم - يكون له هيكسل جدير بالتقديس وقيام جمعيات تناهض في سبيل كشفه؟

وهذه الملاحظة السابقة خارجة على سياق الكتاب، غير أن هذا المؤلف الهام قد أوقفنا - من خلال منهجه المقارني - على مفارقات صارخة لم يطرحها الباحث لتطويعها في إطار العمل العلمي بل هي تدخل في التوظيف الإيديولوجي للأساطير لخدمة أهداف سياسية على أرض الواقع (ومعنا يحضرنا كتاب روجيه غارودي "الأساطير المؤسسة لدولة إسرائيل")

أما لو عدنا إلى التعليق على منهج الباحث لأفنياء ولوعا بقصة أوديب ملكا لسوفوكليس فقد اعتمدها في مناسبات كثيرة اعتمادا قد يورق في مغبة التكرار، ولكن الأمر ما وجد الباحث في تلك الأسطورة ضالته، لاسيما وهو ينسج في عذما المثال الأبرز للوقوف على خصائص التفكير البشري والمخيال البشري، على منوال أرسطو قديما وروني جبرار حديثا (ص 228 الهامش). ولما كان اعتماد الباحث على هذه التراجيديات اليونانية مكثفا في نطاق منهجه المقارني، فإن القارئ قد يستغرب بعض المقارنات التي تندو مسقطة (وفق الرؤية التقليدية) من ذلك فقرة "محمد القران" ص - ص 226-231 حيث يعقد الباحث مقابلة بين رسول المسلمين وأوديب اعتمادا على سمات كل منهما ومكانته في مدينته مكة وطبيعة على الترتيب. ولعل أدنى عنصر يمكن ذكره في نقد الإفراط في عقد المقارنات والمماثلات، في

القرآن "على قرابتهما من غيرها، تبقى في نهاية المطاف نسيجاً وحدها" (ص. 273).

ومثلما عمد الباحث إلى إقامة مقارنات من حصرات مختلفة، فقد عقد مقارنات أخرى "داخلية" ضمن المنظومة الواحدة، نحو ما قام به بين قصة يوسف وقصة موسى وذلك في معرض حديثه عن دور المرأة في كلتا القصتين، فالمرأة كانت رمز المتعة بالنسبة إلى الأول وكانت رمز الأمومة بالنسبة إلى الثاني لذلك فاز الثاني بمرتبة الرسالة دون الأول، مع عصمة كليهما... يقول الباحث عن الأول: "إن يوسف لم يحظ بدرجة عالية من النبوة ولعلّه لم يكن نبياً قط" (ص. 277) ولعلّه يقصد بذلك أنه لم يعمل كتاباً أو رسالة سماوية على غرار الرسل، ويؤكد الباحث على أن القصة قد علت ذلك ضمنياً وذلك لتعمق اتصاله بالأرض ورمز المرأة، ويشير السعفي إلى معنى من معاني الحب وهو القطع. فكان ذلك مانعاً "إذ توقفت مسيرة يوسف عن النهوض بالرسالة ساعة قطعها عنه الحب" (ص. 278).

يرتبط بالمباحث قصة المسيح عيسى بن مريم (ص. 295-307) تحليلاً يبين فنيات القصة القرآنية، وما تقوم عليه من تمهيد وذلك بذكر قصة ولادة يحيى ابن زكريا لأب عجوز وأم عاقر، مما يسهل على بني إسرائيل - بعد ذلك - تقبل ولادة إنسان من غير أب.

ويستنتج الباحث أن ولادة عيسى عليه السلام تكمل صرح وجوه الخلق الأربعة، يقول: "فكان عيسى. كان ضرورة من ضروريات الخلق به اكتملت القدرة الإلهية، فإذا العالم قسمة أربعة بعد أن كان في كل مراحل المتقدمة خاضعاً لقسمة ثنائية: الماء تحول إلى أرض وسماء، والتربة إلى آدم وحواء، والآخره إلى جنّة وجهنم والفعل إلى خير وشر". ويعلق إثر ذلك: "إن القسمة الرباعية تعدّ تطوراً بالنسبة إلى ثنائية البدء، وهي تنبئ بما أصاب التفكير من تحول تحت تأثير الكيمياء وعملاتها السحرية" (ص. 307).

إن المعادلة التي يعقدها السعفي بين عناصر الخلق (الماء والقراب والنداء والهواء) وطرق الخلق (من غير أب ولا أم: آدم - من أب دون أم: حواء - من أب وأم: سائر البشر - من أم دون أب: عيسى) فهي مثيرة، لكن اللافت

ثم إن الباحث قد استفاد - وهذا بين من خلال الكتابات - من المناهج الغربية الحديثة تشهد على ذلك القائمة الملوية من المراجع الأجنبية، وتقصد من تلك المناهج أساساً ما قام منها على تصوّر محدث للعقلانية وللخرافة بما يناقض الرؤية الوضعية في القرن التاسع عشر وهي رؤية ترى بتعاقب المراحل الدينية والسحرية والعلمية، أما الرؤية الجديدة فتقول بترامتها. فليس مناسباً لمباحث في التراث المعيني أن يُصادر على أحكام جاهزة على موضوعه مدحا أو قدحا، وهذا ما نجح الباحث في تجاوزه بشكل لافت. كما نجح الباحث في أن يستفيد من المناهج الغربية دون أن نشعر بأنه أصبح عالماً عليها، بل قد أصاب سهماً من الاجتهاد حصل به العمل خصوصية المدرسة التونسية القائمة أساساً على الموضوعية والنقد ومقابلة النصوص

ولعلنا لا نجانِب الصواب إن زعمنا أن مقارنة المباحث بين قصة أوديب ملكاً لسوفوكليس وقصة النبي لوط مع قومه، قد أوقفت على "تشابه" فيما يتعلق بالأحداث والعقاب، غير أن الباحث لا يفتن باستكمال التناظر، وإن كان بالمقابل يشعر بأن العمل المقارن قد استحال، يقول: "ولكن لا بد من وقف هذه المقارنات وإن كان الحديث ذا شجون" (ص. 260) وإن كنا نلمس استنتاجاً ضمنياً مؤداه اختلاف الحضارة الإسلامية عن الحضارة اليونانية أرض القصص عن جداره، تقوم فيها ملاحم ملاحم، ترى فيها المسيرة كاملة جلية فلا تتلاشى أجزاءها ولا تأتي مبتورة (ص. 261) فالقصص القرآني على خلاف ذلك، موفقة لخدمة أهداف أخلاقية عملية. ولاتتم بتشعب القصص وتزيين تفاصيلها. ولعل ذلك - وغيره - مما جعل المستشرق أرست ريتان يتهمهم "على الحضارة الإسلامية، معتبراً إياها غير ثرية قياساً إلى ثراء الميثولوجيا اليونانية، بما هي معيار الرقي الأوروبي في العصر القديم، ولاتخفى عدائية موقف ريتان وقياحه على عقيدة الاستعلاء العرقي والتفوق الحضاري، وهو ما تخلّت عنه أغلب المناهج الأندروبولوجية الحديثة.

كما وقف الباحث على اختلاف مبدئي بين حضارة اليونان والحضارة الإسلامية، وذلك عند مقارنته قصة النبي لوط بقصة أوديب، فإنه وجد أن قصة يوسف في

الطبيعي، ومن ثمة، فهي في كل الأحوال خارج التداول العلمي بما أنها تخفي عقلانيته.

والملاحظ أن الإنسان، إذا تسَلَّحَ بالحياد المنهجي (لإزالة التحيز المنهجي) : وقف خلال تطوُّر الفكر الديني التوحيدي على تطوُّر في مواضيع الإعجاز من معجزة "سحرية" (موسى) إلى معجزة "طبيعية" (عيسى) إلى معجزة "قولية" (محمد) عليهم السلام. والمعجزة الباقية هي الأخيرة، بل هي تتضمن تخليد المعجزات السابقة لها.

وقد نشأ علم اللاهوت اليهودي — المسيحي وعلم الكلام الإسلامي لاستثمار "الجوانب العقلانية" في الدين لتسويغها عقليا، ضمانا لقرار من التقبل الواعي للناضج لتعاليم الدين.

كما أن كتب التفسير — أو بعضا منها على الأقل — تخدم الغاية نفسها. إن المُفسِّر يحسِّن النصَّ "السماوي" ضد ريبية اللائكي أو الملحد، وذلك بالبحث عن مشروعية للمعرفة غير التجريبية (غير العلمية) وهي المعرفة القائمة على الخُجس، أو الملاحظة أنه لا تناقض في الجوانب العلمية بين المنهج العلمي والمنهج الديني، أما الاختلاف فيكون في تحليل تأسيس الخلفية النظرية. فهو تأسيس يقوم على تأويل مغاير من المنظور الديني، في حين أنه تأسيس يقوم على تفسير "مادي" من المنظور العلمي. وتقوم المنظومات الفلسفية عازلة أو واصله — حسب منطلقاتها الإبيستيمولوجية — بين الرؤيتين الدينية والعلمية.

وبعيد أن الخلفية المنهجية التي يعتمدها الباحث فائقة بالتمييز بين بُعدين للظاهرة الدينية :

* البُعد الرِّساليّ "المغارِق" : العَتمَ بتدخُّل الذات الإلهية، وبتوسُّط ذات بشرية معصومة "الذني".

* البُعد التاريخي المحايث : العَتمَ بالتصرُّف البشري والفهم البشري في قراءة البُعد الرِّساليّ.

ولمَّا كان التناول العلمي للبُعد المغارِق مثيرا لإحراجات منهجية وعقائدية كثيرة، فقد اهتمُّ الباحث بالبُعد التاريخي معتمدا مدونة مخصصة هي "تفسير ابن كثير" للقرآن، مركزا على مبحث معين هو "العجيب والغريب" ولمَّا كان هذا المبحث وثيق الصلة بالجانب القصصي في القرآن، فقد

أن نظرية تركب الكائنات من العناصر الأربعة، هي نظرية فلسفية قديمة قيل بها في الحضارة الهلينستية القديمة، وقد اتَّضح في العصر الحديث — عصر الثورة العلمية في علوم الطبيعة كلها — فساد تلك النظرية واضطرابها، وليس أبسر من أن نقف على أن الماء والهواء ليسا عنصرين متميزين، بل هما حالتان من أحوال المادة، فالماء يتخذ شكلا مائعا في ظروف معينة، ثم يمكنه أن يتخذ شكلا غازيا في ظروف أخرى أو شكلا جامدا في ظروف مختلفة.

فإذا استقامت المماثلة المعقودة في العصر القديم إبان تبنّي نظرية عناصر الخلق الأربعة، فإنَّها توشك على الفساد في العصر الحديث، لتبين اضطراب أحد طرفي المماثلة. ومن ثمة نتساءل، هل يؤدي انخراط أحد طرفي المماثلة، إلى سقوطها وحدها، أم إن ذلك يؤدي إلى الارتياب — بالاستنتاج — في طرفها الآخر؟

لا يخفى أن خط سير الفكر العلمي لا يُطابق خط سير الفكر الديني، غير أن مظاهر التقاطع والتوظيف أو مظاهر تبادل النفي والتناقض، لاتزال عن العلاقة بينهما. فكيف يحافظ الفكر الديني على حظوته أمام تسارع نسق تطوُّر العلم الوضعي؟

يبدو لنا أن قراءة الفكر الديني بمنهاج العلم الوضعي كثيرا ما توقفتنا على الاختلاف الجذري والعميق بين منطق العلم ومنطق الدين (بين التفسير والتبرير، أو بين الحتمية والتدخل الإلهي سواء في شكل معجزة أو كرامة).

إن الباحث يُشير، في نهاية الشاهد السابق إلى — ما أصاب التفكير من تحوُّل تحت تأثير الكيمياء وعملياتها السحرية (ص-307) — ولا يخفى أن (التفكير) وإن ورد بلام الاستفراق، فإنه يُقصَد به التفكير الديني، اعتمادا على السياق. وكان هذا الاستنتاج، يُشير إلى إرهابات تأثير العلم (التجريبي) في الفكر الديني، ممَّا ستتوسَّع قاعدته خلال عصور التاريخ الموالية. لقد مثل إقرار وجود المعجزات "تحديا" للفكر العلمي منذ القديم. فكان من بين الحلول التي اقترها العلماء الوضعيون لرفع ذلك التحدي، القول باستحالة المعجزات واعتبارها تهوُّلات نفسية وخيالات أو اعتبارها حالات من الشذوذ وخرق للقانون

محافظتهم على الميتولوجيا "الوثنية" السائدة عصرئذ.

ولعلّ مبحث العجيب، وقد كان مهده الدراسات الأدبية، يحسن أن ينشد إلى أفق الحضارة بياهو ركيزة أس في دراسة المخيال والأنساق "الإيديولوجية" المتحركة في رؤية الناس للعالم، وفق شروط الوعي الإنساني المتوافرة في كل عصر.

إن الفارق بين الثقافة العالمية والثقافة الشعبية، رغم ما ذكرناه من تعسف التفريق البات، يمكن أن يكمن في الفاصل بين الرسمى والهامشي، فالدمج بين السجلين يسمح بجعل كثير من الظواهر تلقى على صعيد واحد ونقصد المعجزات، أفعال الجن، مكر الشياطين ووسوستها. على صعيد الغريب والعجيب، مما يستبعد الأولية الدينية التقييمية لتلك الظواهر، بذلك يكون فهم متصور القداسة إيهادا "موضوعية".

* قد لا يكون من المغالاة في شيء أن نعدّ كتاب "العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن" لوحيد السعفي (تونس - تبر الزمان، 2003، 765 ص.) كتابا حدثا لا بالمعنى الصحفي وما يقتضيه من إنارة ظرفية، وإنما هو حدث معرفي جم الفوائد، ولعلّ أقرب تلك الفوائد نفعاً - فيما نزع - هي المجتازة من نقده وكشف خلفياته ومقاصده، فهو كتاب قد على نهج البحوث الأكاديمية الوسيطة التي جمعت إلى دقة الاصطلاح جودة الإنصاف، وقد تميز باختيارات اصطلاحية (نحو اختيار مصطلح "الميث" عوضاً عن مضطح "الأسطورة"، فهذا الأخير ذو شحنة سلبية في الاستعمال العربي، حتّى رفض الباحث إياها الباحث على استعمال اللفظ "المعرب صوتياً" "الميث" (mythe) خصوصاً وقد أمكن إدخاله إلى العربية بسهولة لتجاش النظام المقطعي لهذه الكلمة الدخيلة مع نظام اللغة العربية المقطعي).

ولكنّ الباحث - على غزارة اطلاعه على المؤلفات الأنتروبولوجية وكتب علم الأديان وعلم الأديان المقارن وغيرها - لم يوقّع دراسته في "رطانة" من احتذوا جدو المستشرقين ومشرواً في ركابهم، بل كان رجل تطبيق يعمّن النظر إلى النصوص في انفعال هادئ خفي.

تنبّع الأستاذ وحيد السعفي كيفية تعامل ابن كثير مع ظواهر العجيب والغريب في قصة الخلق وقصص الأنبياء المذكورين في القرآن وقصة نهاية الكون.

نقف في هذا الكتاب الدارسة على إشكاليات خطيرة في قراءة التراث التفسيري ولعلّ من أهم تلك الإشكاليات المنهجية ما اتصل بقضية تصنيف نصوص التراث ضمن ضربين متميزين من الثقافة

- الثقافة العالمية: ينفرد بها الخاصة: الطبقة السياسية والفقهاء وسائر علماء الدين.

- الثقافة الشعبية: تشيع بين طوائف العوام، وأصحاب المذاهب الهامشية.

فإذا كانت القصة جنساً أدبياً - مشتركة بين الثقافتين، فإنّ سعفي العجيب والغريب تكاد تختص بهما الثقافة الشعبية، ذات العقلية "السانجية" التي تجدد في الخرافات والخرافات عالماً رحباً تتجمّع فيه إحلامها غير القابلة للتحقيق وأفعيا، بحكم سيطرة الطبقة المتحركة سياسياً وعلمياً في منابع التأثير المادي والنفسي عبر تشييع القراءة الرسمية لقصص القرآن بغلالة سميكة من المصداقية، حتّى أن ما يرضح من خلالها من عجيب أو غريب يكتسب قدراً من المقبولية لا يتعمّق به غريب العوام ولا عجيبهم (يكفي تذكر تقويم ابن النديم "ألف ليلة وليلة").

يبدو التقسيم السالف القائم على المقابلة بين الثقافة العالمية والثقافة الشعبية، متعسفاً إذا حملناه على الإجراء العملي الذي تتطلبه عملية التثيير، فكل دراسة تنطلق من تصنيف ما (صحيحاً كان أم خاطئاً) ثم تتمّ مراجعة التصنيف أو نقده وتقصه إن لزم الأمر، وذلك بعد الدراسة التطبيقية ليكون التقويم معلاً أنزع ما يكون إلى الإنصاف.

وما قولنا إنّه تقسيم متعسف، إلّا لكون النسيج القصصي ممّا يشكل مكونات المخيال الجماعي للشعب أو الشعوب التي تشكل عماد حضارة ما. وما كون المخيال "جماعياً" إلّا لصدق انطباقه على عموم المجموعة البشرية التي يشملها أساسها وعلمائها وفلاسفتها وعوامها.. ولنا في الحضارة اليونانية مثال واضح إذ الفلاسفة الإغريق - وقد أبدعوا في نظرياتهم - لم يفارقوا "الجماعة" في

المتغيزة المتزمنة الظرفية، لتتنقّى النظرة إلى الذات عبر بلور الدين من الشروخ والعلاقات المرضية أو التوظيفية الفخّة.

ولا اخالُ القارئ واهمّا إن تغلّف إلى أن قراءة وحيد السعفي لم تكن لتكون على تلك الشاكلة لولا اطلاعه على المناهج الغربية الحديثة. ومن ثمة، فإنّ محاكاة تلك المناهج واصطناعها في قراءة التراث قد عدّ قدرًا محتوما سواء باعتبار تلك المناهج "كونية" أو نظرا إلى افتقارنا إلى المنهج المعبر عن ذواتنا - الآن وهنا - كما هي، وكما نريد أن تكون. ولعلّ إنتاج المناهج مرحلة من مراحل التطور العلمي التي لا نرى عيبًا ولا جلدًا للذات، أن نقول إنّنا لم نبلغها بعد.

ولعلّنا لا نجافي الصواب إن زعمنا أنّ من بين أطروحات المؤلف الرئيسية القول بوجود جذر مشترك لا فقط بين الإسلام والدينين التوحديين السابقين له : اليهودية والنصرانية، بل وكذلك بينه وبين سائر الأديان البشرية، حتى "البدائية" والوثنية منها.

والقول بوجود هذا الجذر المشترك قد يفهم على أساس كونية العقل البشري الذي اعتنق الدين والفاه وتصالح معه... كما قد يفهم على أساس ضرورة نقد "التشديق" الإيديولوجي "المزيّف" بالخصوصية. والأحرى أن نقول نقد الأبعاد الموهومة في دعوى الخصوصية: بما يدعو إلى حصر تلك الدعوى في الجوانب الثابتة، وإسقاط العناصر



رواية "النزيف" لـ "الناصر التومي"

محمد الجابلي

ومن هذا المنطلق تقارب رواية "النزيف" للناصر التومي باعتبارها تنزل ضمن الواقعية الاجتماعية وهي إضافة في هذا الاتجاه العريق من الرواية التونسية والذي تمتد جذوره إلى مطلع القرن العشرين وتحديدا مع رواية "الساحرة التونسية" للصادق الرقي، إجتاهاً تدعم بكتابات المرواجي وتواصل في كتابات خريف ثم تفرع مع نصوص كثيرة تجاوزت التسجيلية والمباشرة وأغدت الواقعية بتجارب فنية على قدر من الطرافة والثراء

ببناء الشخصية :

تبدو عناية الكاتب منصباً على الشخصية في الرواية باعتبارها المقوم الأساس في بنائها ولأن الشخصية تتحدد بانتمائها فقد جعلنا الكاتب في مواجهة خفية بين عالمين متناقضين انطلاقاً من امرتين مختلفتين أصولاً وطبقة تميزت الأولى بوجاهة ووسمت الثانية بوضاعة ؛ وجاهة الأولى من النفوذ والسلطة ووضاعة الثانية من الفقر والنزوح وانطلقت الرواية من تعارض مشهدين لمنزليين على ربوتين الأول منزل السلطان حسن الهلالي والثاني منزل خليفة القصير أحدهما " سلطان" المدينة والآخر منطف شوارعها..

ومن هذه العلامات الأولى تنسج الدوائر في صلة بالشخصيات التي يمكن أن تقسمها إلى ثلاث فئات الأولى فاعلة ومتنفذة والثانية فاعلة وخاضعة والثالثة مهمشة واستطاع الكاتب باقتدار أن يوارج بين هذه الفئات التي اجتمعت في المكان وتقاطعت في المصير وأن يجعل من فصول روايته ملحمة هادئة ترصد حركة الفئات في حين

لقد نظر الشكلاينيون لعزلة الفن وتطلعو لجمعها في غرفة مغلقة بسعيهم إلى عزل النص عن محيطه الاجتماعي والنفسي والحضاري وعاضدهم في ذلك بعض اللسانيين في اعتبار النص بنية مغلقة وهذه التخيليات — التي تدعي البراءة— قد فعلت في توجيه النص الإبداعي في مستوى الإنتاج أو مستوى الظلي وجهة انعزالية أضرت ببعض النصوص التي توهم أصحابها فك بالانغلاق حين الفن الجميل والبريء والحياة القبيحة والفاجرة وسألهم ألهم إلى لعبة شكلية أداتها اللغة فسمعوا إلى التستر بغطائها وأنجوا نصوصاً مفروقة خالية من كل مشروعية وتلك النصوص فعلت كذلك في تدمير العلاقة التواصلية مع المتلقي... والتخيليات السابقة هيأت لتخيليات أشمل تطلعت إلى هدم المعنى وإفراغ القيمة كدعوات الموت المختلفة : موت الإيديولوجيا وموت الفلسفة وموت الأجناس الأدبية... ومعاول الهمم هذه وإن تلبست بلبوس الفكر قد هيأت لمنظور أكثر خطورة تمثل فيما تروج له العولمة من إنتفاء الخصوصية ومن إضعاف كل المؤثرات الإنسانية وضرورة زوالها أو تحللها لصالح الإستهلاك كقيمة مطلقة... ومن هذه المنطلقات الأولى تتحدد قيمة النص بموقعه من هذه التداخلات إذ لا وجود لكتابة بريئة باعتبار أن النص رؤية للكون والحياة من زاوية فنية. رؤية تحدد موقع الكاتب من المجتمع ومن الطبيعة ومن التاريخ بل حتى من الله بذاته وبصفاته... وإن كانت الغرضية الأخيرة في صلة بالإبداع ككل فإنها بالنص الدوائي الصق لما في الرواية من إمكانات الاستيعاب والانفتاح على الفضاءات النفسية والاجتماعية والحضارية.

تعاملها مع الرجال وفي قيادتها للتمرد على نفوذ السلطان رسماً يحيلها إلى أبعاد رمزية أعمق غير خافية الدلالة... ولئن كانت الشخصيات المهمشة ضحية قدر أو ضحية جملة من الظروف المتأترزة والبعيدة فإن الشخصيات الأخرى هي سلبية إعاقة معلومة وهي نتاج لعمر الواقع مثل شخصية عزيزة التي أضاءها الكاتب لتكون فاضحة لتناقضات المدينة وتداخل فئاتها وتقاطع قيمها ومصالحها فهي ابنة النزاع عم القصور وهي شقيقة معونه القرية خليفة القرد وهي حبيبة الشاذلي موظف البلدية وهي من جانب آخر خادمة السلطان حسن وضحية اعتداء جنسي جماعي مستهتر من أبائها جعلها تخضع لأرادته وتتزوج الشك صعلوك القرية. وهما الكاتب لقدرها فإراد لها أن تجمع جمال القوام وطبيعة الأنوثة وظاهر الحياة فكانت مضجرة الغرائز الأشمة عند أبناء مخدومها ومذكية العواطف الصادقة عفة الشاذلي والزوجة المغتصبة عند الشك لم محل تضامن صامت يلتقي فيه رفض فئات كثيرة لانحرافات السلطان ويتطور لاحقاً إلى تمرد علن تقوده خضراء..

ومن قصص/عزيزة ينحدر الشاذلي من شاب متزن وموظف محتار إلى سكير لحظة اصطدامه بصخرة الواقع وعجزه عن الدفاع عن إلامه البسيطة والتمتطة في الارتباط بمريزة. ومن فتى المهمشين والمستلبين يصعد الكاتب سلم المدينة مع سلطانها الذي يمثل نموذجاً للذين استولوا على البلاد وتحكموا في قدر العباد ويصور من خلاله سوء استغلال السلطة من قبل فئة نعمة لكل شيء جمعت بين الجهل والأنانية وفرخت في المدينة لتفعلها شروراً وتناقضاً... وحتى نبهت عن التعميم ومزلة لا بد أن نشير لشخصيات أخرى جعلها الكاتب تحيط بالسلطان لكنها لم تطبع بطباعه ومنها شخصيات ناضلت معه لكنها لم تطلب أجراً وظلت على سماحتها ونيل شيمها وأضاءها الكاتب لتكون تقيضاً لشخصية السلطان مثل صالح الورتاني وعم النوري والعزوزي. وجعل بذلك دائرة الشر تستعرج ضيقها حول شخصية السلطان وأسرت القرية التي تقسم النفوذ في المدينة كزوجته وأخته وصراعها على المناصب المحلية أو الوطنية الأعلى... كان هذا الوصف ضرورياً حتى يتسنى للإمام بغضاء الشخصية الرحب في الرواية ومن خلاله يتسنى للإمام بتقاطع الوظائف بين الاختلاف والإئتلاف في مدينة تعج بالطبقات والفئات أراد الكاتب أن يمتثلها جميعاً رغم تفاوت مصائرهما.

زمني معين وتؤرخ لمدينة أراد لها أن تكون نموذجاً يعكس واقع مجتمع بأكمله.

ولأننا اعتبرنا الرواية رواية شخصية سنحاول تتبع هذا الخضاء الأول باعتباراه المحدد لوجهات النظر الأساسية في النص وسنبدأ بفئة المهمشين لأنها الفئة التي حظيت أكثر بعناية الكاتب ومنها ومن خلالها نفرد النص واكتسب أهم خصوصياته في مستوى الفن أو في مستوى المضامين لأن الفن والرواية على وجه الخصوص هما تاريخ من لا تاريخ لهم لذلك رصد الكاتب حركة قاع المدينة ولم ينظر لها من علو فكانت وجوه المدينة الأولى تظلم من الوجاهة لكنها لا تظلم من الطرافة من حزام المدينة ومن عاتلة القصور تخرج فطيمة إلى مصب الزبالة مع "البرباش" ويخرج خليفة القرد للشارع وتتجه عزيزة للعمل في منزل السلطان حسن فيما يتجه الأب إلى تنظيف الشوارع ومن هذه الحركة السلفية يبدأ إيقاع الرواية ضمن شبكة العلاقات بين الفواعل فمن فطيمة يفتح النص على الزوايا الخلفية للمدينة فيصور لنا الكاتب فئة البرباش ونظام العمل في مصب الفضل وتقاسم التلوث بين إلهام الفئة ولم يغفل عن وصف زعيمها "رجل قصير القامة على وجهه تشويهاً مرضى الجفري، بينما كان فاقداً لأغلب أسنانه، لذا كان لسانه هو الظاهر في كل تحركات شديقه... ص 14" ومع خليفة المعنوه الذي لقبه الصبية بالفرد لدعائمه تفتتح الشوارع لتكون المدينة مسرحاً يومياً لمشاهدتها من مشاكسات المارة أو من معاينة الصبية لهذا المسخ الذي حملته الكاتب أبعاداً تنعكس من خلالها عقلية الجماعة فهو مسخرة الصبية ومحل عطف وممازحة التكبر ومحل تبرك عند النسوة وهو الوحيد مصدر قلق السلطان لأنه تحرر بفعل الجنون وأصبح يقول ما يتكتم عنه الآخرون ولا يتورع عن شتم سادة المدينة. ومن كل ذلك أصبح معلماً فيه تلتقي تناقضات المدينة فتعزى فجورها وتزول مساحيقها ومن شخصية خليفة إلى شخصيات أخرى بعضها في أدنى درجات التهميش يتفوس محطمة وأحلام بسيطة كزهوة وعلي وبعضها الآخر أضاءه الكاتب ليشارك في صنع إيقاع المدينة كالثعلب وخضراء. الأول بتدحرجه السريع من رياضي إلى "باندني" ثم إلى زوج ماجور يستر استهتار أبناء السلطان بزواجه من عزيزة والثانية بأنوثتها الصارخة وجراتها واستهتارها وتحديها لضوابط المدينة في سلوكها أو في تمرداها عن السلطان ونفوذها. واستطاع الكاتب رسم شخصية خضراء في معاشرتها لزوج كسيح وفي مزاجية

التي وجهتهم إليها أو هو فشل التحديث من فئات زراعية ذات جذور إقطاعية وفئات تجارية ذات وعي قروي مع غياب تصور سياسي واقتصادي ناضج لمجتمع ما بعد الاستقلال ويدعم هذا الاعتقاد نهاية الرواية بتعمق واحترق المدينة...

– الراوي وأنماط الخطاب :

إن وضع الراوي غالباً ما يحدد وضع الرواية في مواجهة القارئ فهو عماد النص من حيث هو خطاب فني فيه يبدأ التخيّل الفني من تساؤل الكاتب الباطني كيف سيخاطب القارئ وأي قناع يرتدي في مواجهته وأي نوع من الوسائط يتخذ، وجاء اختيار كاتبنا معلوماً لا مجازفة فيه اختيار تقليدي يكون فيه الراوي خفياً عليمًا يحرك الكون الروائي من وراء ستار كثيف فينساب السرد مع الغائب في كل النص وتتهادى الرواية في تجاوز نسقي وسياقي مألوف وتقدم الشخصيات بطريقة متشابهة سرداً لم حواراً في المجالس الخمرية أوفي خلوات العشق تتحرك في الخارج لكنها لا تتصوّر في الداخل. ومن هذا البناء ما يذكر بقبصص ألف ليلة وليلة حيث استطاع الكاتب تغذية التجاور النسقي بقبصص فزعية تفتح الوحدة منها على الأخرى فلبعض الشخصيات قصص تروى بالسنتها مثل قصة خضراء وقصة عم النوري وقصة صالح الورتاني ومن خلال هذه الروايف تتغير درجة الخطاب فيستعيد النص حيويته مع ضمير المتكلم وننسى إلى حين هيمنة الراوي.

ولكن بدت حرفة الكاتب في السرد وانسيابه شديدة الوضوح لانفتاحاً مع الوضعية التقليدية للراوي فإن الحوار قد أخذ بترك الانسيابية وتجلت فيه عيوب الرواي الذي هيمن على النص فأوهنا بحرية الشخصيات ليسحبها في الحوار وليتكلم على لسانها بغير لسانها فانفتت خصوصية التعدد وانساق الخطاب إلى أحادية في اللغة أطل من خلالها الوجه الخفي للكاتب الذي أزال قناعه أو لم يستطع الإحتجاب خلفه طويلاً أطل بلغة متعالية وببعض المعاوظ – ص 79 – وعناية الكاتب الشديدة بالسرد جعلت النص يتقاد مسرعاً إلى نهايته في صلة بشخصياته الكثيرة فتحقق التشويق وكاد ينتفي العنق بمعنى الكشف عن أغوار الشخصيات من خلال الحوار الباطني أو إضاءة المكان من خلال الوصف الذي هو تبيير ووقف يكبح سرعة السرد ويجدد تواتر التسقيفة فيه. وتميزت لغة الكاتب في

– فضاء الزمان والمكان :

من الفضاءات الهامة في الرواية فضاء الزمان لأنه يرتبط بخياريين الأول فني في صلة بالتوظيف الداخلي والثاني مضموني في صلة بوجهات النظر وقد أصاب الكاتب في زمن الحدث إذ أراد له أن ينتهي في أواخر عشيرة صخب بأحداث وتفاعلات كان من أهمها أحداث جانفي 78 التي جعلها الكاتب نهاية النص واحترق المدينة وهذا الزمن هو الحامل الأساس للخيار الوظيفي إذ كل ما تقدم يهيء له في دوائر زمنية أخرى تمتد في فضاءات يشي بها السياق في حياة الشخصيات أو في استرجاع ما فات منها فتتسع هذه الدوائر وتضيق لكن الذي يتأكد منها هو امتداد ما بعد الاستقلال والسبعينات على وجه الخصوص كزمن تفاعل وما قبلها كزمن استرجاع أو تذكر إضافة إلى امتداد أخرى أكثر قدماً في لا وعي الشخصيات أو في حكايات حيواتها ببطولاتها أو خيباتها وانكساراتها وتبدو كل الأزمنة الداخلية منها والخارجية متآلفة في تعميق المنظور الذي اختاره الكاتب ومدعمة لوجهات النظر وهي في مجملها تعرض من خلال الشخصيات وإفانها دون تحديد خارجي مباشر لأن النص لا يسهلنا بتاريخ بل إن السياق يحيل عليه... ولا يمكن لفضاء المكان الزاخر إلا أن يكون مدينة يغيب منها الإسم وتحضر الصفات لتكون جامعة لما يمكن أن يكون في كل مدينة في ظروف مشابهة إجتماعية وسياسية واقتصادية. ويبدو أن عناية الكاتب بالشخصية جعلته ينظر للمدينة كفضاء حركي بحيث تكون مسرحاً مهماً للفعل تكاد تفقد الخصائص المميزة فلا تستأثر بالوصف فلا معالم للمكان فيها ولا وجود لتفاعل عميق أو لوجودان يشدها بالشخصيات فهي شوارع بلا أسماء وهي مقاه غفل وهي مداخن المصانع وهي أكداس النفايات. ويحيلنا الكاتب في نهاية الرواية فقط إلى أسماء شوارع فيها تداخل بين الواقع والرمز فتخرج من اختلاف أسمائها جماعات اللاترين من شارع الحرية وشارع قوطاج وشارع عقبة بن نافع... فتختلف الشعارات باختلاف الشوارع واختلاف الفئات. لذلك يبدو فضاء المكان منقوصاً في رواية إجتماعية واقعية ولربما تقصد الكاتب مسح المكان حتى يؤكد منظورا نقدياً لواقع مدن ما بعد الإستقلال التي غدت محشر فئات متنافرة الظاهر والباطن بعضها نزح إليها بذل الفقر والآخر حل فيها بقطرسة لسلطان فلم ينعكس في نفوسهم من المدينة غير الغايات

من جنوحها أو جموحها، كما لاحظنا بعض نقص في حضور فئات أخرى جعلها الكاتب فاعلة في نهاية الرواية وكانت تغيب من مسرح الفعل وتهيبه الحدث العام وتعني بذلك العمال والمثقفين ورغم الحديث عن الإضراب والمصانع وعن تمرد علي لبعض المثقفين فإن هذه الفئات اطلت كالأشباح دون أن يكون لها حضور مكثف في السياق العام للرواية وقد يكون ذلك من مقاصد الكاتب النقدية عبر تغيب هذه الفئات بأن جعلها تشارك في الحدث النهائي دون أن يمنحها شرف صنعه أو تدبيره..

وفي صلة كذلك بخيار الشخصية وظف الكاتب الإنتماء والأسماء بما يحيل على رمزية ما في وجداننا وتاريخنا الشعبيين وتعني بذلك قصة بني هلال وغزوهم للندن وتخريبهم للعمران وصراعهم مع القبائل المحلية في تونس. فبيد التناقض من فئتين دخيلتين وتعدد من الأسماء في عائلتين الأولى نزحت من السواحل لتغتم السلطن وهي أسرة المناضل القديم حسن الهلالي وأخته الجزائرية وابناؤه مرعي ويونس ويحيى... والثانية نزحت من الوسيط لتكون ضحية الصراع وهي أسرة عم القصير وابناؤه خليفة وقليمة وعزيزة. وكان المدينة استحداث تهيأ لقبائل محارية كما حصل للقيروان في نكتتها على أيدي بني هلال. وتمثل الكاتب هذا الصراع ليؤكد فشل مرحلة ما بعد الإستقلال في صنع مجتمع متوازن من خلال مدينة نموذج لالتقاء عربي فيه صراع بين القدر والقدرة، صراع لا قدرة للشخصيات على رده رغم أوزار معاناته... واستطاع الكاتب أن يفتح بعباد ظاهر هو من إيجابيات النص في المستوى الفني رغم أن هذا الحياء قد يحيل على بعض التسيجية في صلة بالواقع زمن كتابة النص.

وفي النهاية يمكن أن نعتبر هذه الرواية إضافة في مدونة الرواية التونسية وهي تطوير جاد لتيار واقعي اجتماعي سيكون له كبير الشأن في رآب ما تصنع من صلة بين الفن والواقع من خلال استعادة الوظيفة المغيبة للنص الروائي وتعني بها مقارنة الإنسان فنيا في جملة مشاغله وتطلعاته وأحلامه وصراعاته.

ذلك بسلاسة وبقدرة خاصة على رسم أبعاد الشخصية بأهم مميزاتها كالجميع بين ملامحها الخارجية ووضعها الاجتماعي والنفسي واختلاف تلك الملامح بحسب مزاج الشخصية ولحظتها النفسية كوصف خضراء- ص 27-.

- وجهات النظر :

كل عمل فني هو تناسق داخلي أساسه إتحاد العناصر واتلافها وكل رواية تقعن بوجدتها فلا فضل لشكل على مضمون ولا لمضمون على شكل ولا لتقليد على تجديد إلا بعدى انصهار الأجزاء داخل الكل الذي يؤول حتما لجامع وجهات النظر، ومنها منظور الكاتب الذي من خلاله تدعم مشروعية النص الروائي فيما سعى إلى إثارته من قضايا سياسية واجتماعية وأخلاقية ولئن تداخلت هذه القضايا لارتباطها سببياً فقد حاول الكاتب تأكيد البعد السياسي وإدائته من خلال المستوى الأخلاقي واستطاع أن يحاصر المستويين في تلازم من خلال الفصول وشبكة العلاقات، فمن الانحراف ملخى الجنس كفاضح لها ولم تسلم من وزره حتى من اختلّت مداركها كعظيمة التي كانت ضحية منظورها زعيم البرباشة ثم عزيزة والصلبة المتهابا ثم خضراء وقصة جسدها وخصائص شخصيتها ثم دليّة المعروضة محضية السلطان... يضاف إلى ذلك حضور دائم للجنس في مجالس السلطان لكن رغم كثافة هذا الحضور نأى الكاتب عن الابتذال أو الإسقاط ووصل بين الجنس ووظيفته ليكون مندجاً في بناء وجهات النظر التقييمية والنقدية في الرواية رغم الإحساس الدائم بأن هذا الجانب قد تطور على حساب ممكنات نقدية أخرى كان يمكن أن تضيء مسألة الصراع في الرواية...

وبالنسبة لوجهات النظر من خلال الشخصية رغم حسن الاختيار؛ بدت لنا الشخصيات باستثناء خضراء مسطحة حدد للكاتب أبعادها وأخضعها لقرارها منذ البدء وجعلها تنساق لمصائرهما المحتومة مسلوكة الإرادة رغم خلجات الاحتجاج الباطني مما ولد إحساساً بعدم الاكتمال في مصائر الشخصيات لأن الكاتب يمسك بلجامها ويحد

الإحالات :

فرّ الفهم والتأويل في مشروع غادامير : عميد الفلسفة المعاصرة

محمد الكحلوي *

أنتظار العلماء وأهم المنظرين لحطاب التأويل وذلك لما تميّز به منهجه من نظرة نقدية للعلوم هدفها معرفة الحقيقة، حقيقة حملات الأثر الفني التي هي المدخل الرئيسي لفهم جوهر وجود الإنسان ولواجهة الإغتراب، ذلك أن تقبلنا للعمل الفني في نظر غادامير بعيدا عن وعينا بالحقيقة المباشرة له، والمتردد صداها فيه يخلّف لدينا الشعور بالاعترا. وعدا على في معرض هذه الفلسفة الجديدة التي قرّنت بين مبحث الجمال والحقيقة ضمن دائرة ميرمبوطيقية تتجاوز حدود الدائرة التي رسمها هيدغر دورا جديدا وإشكاليات اللغة ينتهي إلى ما يصطلح عليه بفن الفهم، الذي يقوم على الوعي بالأساس المعرفي والوجودي وعلى تصورنا للغة في ذاتها كوطن للفهم، والنظر إلى التأويل كعمل للفهم، وفناء يتقبل عبرها الآخر الخطاب، وتساعدنا في بناء المفاهيم الفلسفية ضمن أفق مغاير ونحتها بوصفها منطلقا أوليا لبناء المعارف. وقد رفض غادامير المغالاة في هذا المنهج إلى الحد الذي يمكن أن يتحول معه إلى لعبة تدور في حلقة مفرغة، بل سعى إلى وضع محددات منهجية ونظرية مترابطة الأجزاء في ضبط استراتيجيات الفهم والتأويل بعيدا عن كل إسقاطات وأدبيات متهافة على تطبيق كشوفات علوم الإنسان وثورة المناهج. وقبل أن نقدم فكرة عن المرتكزات النظرية والمحددات الإستمولوجية الأساسية لنظرية غادامير في فن الفهم وفلسفة التأويل، يجدر بنا أن نشير إلى بدايات حياة غادامير وطبيعة تكوينه الذي لم يكن أصلا يبنئ بأنه سيكون واحدا من أبرز فلاسفة العصر، وأكثرهم قدرة على بلورة سؤال الفلسفة الأساسي وهو الحقيقة والوجود.

في أعلى مرتفعات هايدلبرغ Heidelberg بألمانيا يقطن حاليا الفيلسوف الألماني المعاصر هانس جورج غادامير Gadamer الذي جاوز عمره المائة وستين (ولد سنة 1900) وقد احتفل في شهر فيفري المنصرم من هذه السنة بعيد ميلاده، ورغم تقدمه في السن لا يزال متابعاً لقضايا الفكر الفلسفي، وقارنا جيدا لجديد الدراسات الفلسفية الخاضعة في مجال النظريات التأويلية "Hermeneutique" التي كان من أبرز منظريها والمجدين في أدائها المنهجية والعلمية من خلال كتابه "الحقيقة والمنهج" * Verite et Methode الصادر سنة 1960 هذا الكتاب الذي أثار جدلا واسعا في أوساط الفلاسفة ونقاد الأدب والباحثين في العلوم الإنسانية، ولعل طبيعة الجدل الذي دار بينه وبين يورغن هابرماس (ولد سنة 1926) أحد أبرز رواد مدرسة فرانكفورت حول المنهجية في العلوم الإنسانية وطبيعة المعرفة التي تقدمها هذه العلوم كان وراء الشهرة الواسعة لهذا الفيلسوف، الذي عرف كداعية للحوار وكشخصية ذات منحنى فكري جديد يختلف عن أطروحات مدرسة فرانكفورت التي نظر لها هوركهايمر (1895-1973) وتيودور أدورنو (1903-1969) من خلال تشديده على العقلانية التأويلية في مقابل العقلانية التواصلية التي تمسك بها هابرماس خاصة، كذلك حاد غادامير عن فلسفة هايدغر (1889-1976) رغم تلمذه على هذا الأخير وتأثره بمنهجه الفكري في بلورة أسئلة الوجود ونقد الميتافيزيقا من خلال إعادة صياغتها وبلورة مبحث اللغة والتأويل ضمن أفق فلسفي منفرد، وهو ما أعطاه شرعية بعد وفاة هيدغر سنة 1976 ليكون أبرز فلاسفة الوجودية الجديدة في ألمانيا، ومحط

النشأة وغضب الأب:

لم تكن ثمة أي صلة تذكر بين غادامير والفلسفة إبان نشأته، فوالده يوهانس غادامير كان أستاذاً للكيمياء الحيوية في جامعة بريسل، وكان ينظر إلى الفلسفة والعلوم الإنسانية نظرة إزدراء، ويرى أن المشتغلين بالفلسفة كمثّل المشتغلين بالثورة وأن المنهج الوحيد لمعرفة الحقيقة هو منهج العلوم الطبيعية والرياضية غير أن الابن كان عكس ذلك إذ يشدّد على أهمية الفكر والنقد في حياة الإنسان، ويتّبع بدور الفلسفة والتفلسف في بلورة الوجود والعلم ذاته، ذلك أنه ظلّ يؤكد أن المعارف العلمية لا تتقدم خارج النقد الفلسفي الذي يرسم لها حدودها ويحلّ محصلاتها، ويكشف عن إمكانيات تقدمها والتطور في القوانين التي تبينها حول الظواهر والأشياء، ولعلّ هذا ما كان فيما بعد وراء انضمامه إلى حلقة الكانطيين الجدد الذين كانوا بمثابة نيار إبستيمولوجي مستحدث في نقد العلوم والفلسفة ذاتها.

وقد اشتد الغضب باب الفيلسوف غادامير إبان التحاقه بالجامعة واختياره دراسة الفلسفة في مدينة بريسل، وذلك بعد أن أتم سنة 1918 فترة التعلّم بمدرسة "الروح القدس"، وتنقل في السنوات الثلاث التالية هناك بين جامعتي ماربورغ وميونخ وهي الفترة التي تأثر فيها بالكانطيين الجدد، وهكذا إلى أن أعد في سنة 1922 رسالة الدكتوراه التي كان محورها "لذة المعرفة في محاورات أفلاطون".

وفي سنة 1923 التقى غادامير بادموند هوسرل ومارتن هيدغر، وواضب على حضور محاضرتيهما في جامعة فرايبورغ وأمام افتتاحه بفلسفة هيدغر في هذه الفترة بدأ في التحلي عن مناصرته للكانطيين الجدد.

وفي سنة 1924 بدأ غادامير في دراسة علم اللغة الكلاسيكي من خلال حضوره دروس بول فريد ليندر، وبعد إعداده لرسالة علمية عن أفلاطون بإشراف هيدغر وأستاذه في علم اللغة الكلاسيكي عين أستاذاً للفلسفة في جامعة ماربورغ. ورغم ذلك لم تتغير نظرة الأب إلى ابنه الذي ما انفك يؤكد على أهمية المنهج الذي وضعته العلوم الطبيعية والفيزيائية في معرفة الحقيقة، ولعلّ ما يستغرب في هذا الأمر أن ابنه الفيلسوف هانس جورج غادامير هو الذي سيضع في ما بعد ثقة العلوم الطبيعية بمنهجيتها موضع شك وتساؤل.

وفي سنة 1946 قدم غادامير إلى جامعة ليبزغ ثم التحق بجامعة فرنكفورت إلى جانب هوركايمر وأدورنو وهناك كانت له خلافات واعتراضات كثيرة على المعتقدات النظرية للنزعة النقدية الفلسفية التي نظرت لها مدرسة فرنكفورت،

وهكذا إلى أن استقرّ به المطاف بجامعة هايدلبرغ أين سيشغل كرسي الفلسفة خلفاً لكارل ياسبرز وستكون سنة 1950 مرحلة حاسمة في مسار فلسفة غادامير وبداية عهد جديد لتتظير هذه الفلسفة، إذ أنه بعد أن أشرف على إصدار كتاب تذكاري بمناسبة عيد ميلاد هيدغر الستين أقدم على تأليف عمل في تجديد فلسفة التأويل وبحث أدواتها ومنطقاتها. وبعد سنتين عشر صدر كتاب غادامير "الحقيقة والمنهج: مبادئ لفلسفة التأويل" وقد مثل هذا الكتاب حدثاً استثنائياً سيما وأن غادامير منذ إعداده لرسالته الجامعية لم يكتب أي تأليف إلى حدود بلوغه سن الستين تاريخ صدور هذا الكتاب.

نظرية غادامير في فلسفة التأويل:

إن طرح مشكل الحقيقة في نظر غادامير وبحث الأطروحات التي ألفت في ذلك يقود في مده الأقصى إلى معالجة مسألة اللغة التي بدورها تحيلنا إلى النص، والنص من حيث هو بنية من الرموز والمعاني والقيم يحيلنا إلى القارئ الذي هو مؤول بمعنى من المعاني وبالتالي عليه أن يمارس الضمّ بهلوه منهج وفلسفة في الآن ذاته، والتأويل لا يستقيم باعتباره معانيه الثلاثة الوجودية والجمالية والمعرفية الفلسفية، وقد أخرج غادامير هذا التأويل من دائرة العلم بالمعهوم الأكاديمي الضيق ليربط بينه وبين التجربة الكلية التي يكونها الإنسان من العالم ويخوضها من خلال الوجود والعن والمعرفة، وهنا يصبح رهان الحقيقة يشترط تحديد المفاهيم والمنطقات التي تلقي بنا في أعماق هذه الحقيقة وتجعلنا نحيط بجوهر الاثر الفني وحقيقة جمالياته بعيداً عن السطحية والانية وتحصيل هذا المقصد يرى غادامير أنه من الضروري تجاوز الأدبيات الكلاسيكية التي تراكمت منذ الإغريق إلى عصرنا هذا مع شلاير ماخر ودلتياني وأعلام مدرسة فرنكفورت وكذلك مناهج القراءة التي بلورتها مدارس النقد الفرنسي، باتجاه يقطع مع تفسير النص وشرحه إلى السعي في سبيل فهمه، والفهم في نظر غادامير ليس مجرد بناء تصورات حول النص بقدر ما هو سؤال جوهرى يستقطب كل أسئلة الوجود والفن والمعرفة، كما هو ليس وظيفة معرفية أو أدبية لغوية أو نفسية سوسولوجية إن القناة التي تنبني عليها ومن خلالها علاقة الكائن بالكتابة صمّر أفق السؤال والتساؤل المستمر، وطلب الفهم لا يعني عند غادامير طلب اليقين، بل هو إعادة صياغة لسؤال الوجود والمعنى، ووضع كل يقين وكل معرفة موضع سؤال بعيداً عن اللاأدوية أو الشك من أجل الشك أو العدمية المطلقة على ذاتها، ولذلك راهن غادامير على "التأويلية"

هاجس التفكير في الحقيقة الوجودية وإن ادعى تحت وطأة التقنية والمعلوماتية وطرفها السيادة والمعقدة غير ذلك وهكذا أمكن القول إن غادامير عمل في مشروع الفلسفي على تجاوز التصورات التي بنيت حول التأويل ابتداء من أرسطو وصولاً إلى فرسان التأويل في العصر الحديث مع شلاير ماخر وديلتاي وهيدغر، ليبرز أن في اللغة ذاتها وبها يمكن الاشتغال على أس وأصل كل شيء ومساءلة كل الحقائق والمعارف المؤسسة لجماليات الفنون ولمعقولة كل خطاب ومنهج سواء في العلوم الإنسانية أو في العلوم الطبيعية أو في مجال النقد الأدبي، وذلك من خلال التأويل كطريقة جديدة في الفهم والمعرفة، أو كمنهج تراجع في ضوءه مشروع المناهج الأخرى ويقف أمام تشتت موضوعات المعرفة وتشظي الحقيقة، التي وضعها غادامير في مقابل المنهج وجعل من "الحوار" مداراً مركزياً للصراع بينهما وذلك من خلال مجالات ثلاثة رئيسية.

1. المجال الجمالي ويتعلق بالأعمال الفنية.

2. المجال التاريخي ويتعلق بالرصيد الماضي في المعارف والفلسفة والأديان والآداب وفي التجارب الاجتماعية.

3. المجال الفكري ويتعلق بالعلاقات والمعاني والدلالات

وقد كان صدق نظرية غادامير في فلسفة التأويل والفهم كبيراً وفاعلاً في شغل مدارس النقد الأدبي، وتيارات البحث في جماليات الفنون، وكذلك أثرت فلسفة غادامير في الفلسفات النظرية المعاصرة وخاصة في بول ريكور (ولد سنة 1913) الذي وإن اختلف معه في إدماج بعد السلطة في عملية الفهم، فإنه تأثر به في بلورة نظريته في التأويل والقراءة

أما التأثير الأكبر لمشروع غادامير فقد كان على "مدرسة كونستانس لجماليات النطق" حيث اعتمد رائدها ومؤسسها روبرت ياكوب (1921-1998) المنطلقات النظرية وجهاز المفاهيم الذي وضعه غادامير في صياغة مبادئ هذه المدرسة ونظرتها للفن والجمال في علاقتهما بالمبدع والمتلقي

"Hermeneutique" التي اشتغل على تنظيرها في اتجاهات مختلفة حتى يتحرر كلياً مما يمكن أن يذكرنا بدلالة المصطلح الفلسفي التقليدي الذي يحصر الفلسفة في تحصيل المعرفة والبحث عن الحقيقة، فلقد وعى غادامير بأهمية تخلص سؤال الوجود ومنهج الفهم من التجريدات العامة التي استمرت حتى مع النسق الهيدغري، فأراد أن يتخطى من التأويل منهجاً فلسفياً جديداً لا يتأسس فحسب على تطوير إجراءات الفهم والنقد المزدوج للعلوم الإنسانية والفلسفية، بل يتجاوز ذلك إلى تفسير الشروط التي تتيح الفهم إلى حد يتضح معه المعنى الأصلي المفترض الذي انتج النص للتعبير عنه، وقد اختار الثقافة في مظهراتها الكتابية الكبرى (الفن والفلسفة والآداب) وأدب) وسيطاً للفهم، أو بالأحرى مجالاً لإعادة تأسيس مستمرة لعلاقة الكائن بالكونية والإنسان بالحقيقة.

وأتخذ من اللغة دليلاً للفهم. وبالتالي نقل اللغة من كونها موطن الكينونة والوجود عند هيدغر إلى مجال الفهم ذاته، باعتبارها هي عمل الفهم وقاعدته الأساسية التي تكشف عن الأصل والأس والمنطلق المرجعي لكل مكتوب أو مفكر فيه أو متخيل جمالي، ومن ثمة يكون التأويل مهما للفهم ذاته، وإعادة تمثيل لجماليات الفنون على ضوء نتائج منهجي في الفلسفة والعلوم الإنسانية وفي مجال اللسانيات التي وظفها من موقفه كفيلسوف في تجاوز التصور القائل بأن اللغة أداة تعبير ومخزن للثقافة والفنون ليجعل منها قاعدة للفهم ومنطقاً له، من حيث هو فن سؤال ووعي بالوجود والفن لأحد.

وقد كان لمثل هذه الصياغة الجديدة لفلسفة التأويل أثرها في دفع غادامير إلى إعادة بناء حقيقة وعينا بجماليات العمل الفني وتحديد ماهيته ليتكشف لنا عن جوهر مشكلة اغتراب الإنسان في العصر الحديث مبينا كيف أن تلقي الفن باعتباره جمالاً بعيداً عن كل حقيقة، وعن كل رغبة في الفهم، يزيد شعورنا بالإغتراب ذلك أن العمل الفني يمكن في جوهر الوجود ذاته. وفي أعماقه تكمن حقيقة الوجود وفي ماضي هذا الفن يتردد صدق البحث عن الحقيقة من البدايات إلى الآن، حيث لم يبلرغ الإنسان

الاحالات :

**Hans-Georg Gadamer, Vérité et Methode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique Traduit de l'allemand par Etienne Sacre, Revision de Paul Ricoeur, éd, Seuil 1976.

مكتبة الحياة الثقافية

تقديم ع. م. ر

"مساءلات نقدية" ليوراوي عجيبة

بورواي عجيبة كاتبة قصة وثائق جامعي يسجل له مثابرة المستمرة سواء في كتابة القصة القصيرة حيث اصدر عددا من المجموعات منها: ممنوع التصوير (1982)، وجوه في المدينة (1985)، أمواج الغضب (1992)، كمار الجسد (1994) خفايا الزمان (1997) أو في النقد وأحدث إصداراته كتاب في جزئين عنوانه "مساءلات نقدية" - دراسات في الشعر الحديث والرواية والقصة القصيرة - ويكتب المؤلف مقدمة لكتابه تحت عنوان: ما جدوى هذه المساءلات النقدية؟ "ومما ورد فيها قوله: (لقد ارتأينا ونحن على مشارف قرن جديد وبعد أن ألقينا نظرة على مسار كنا قطعناه في البحث العلمي والتدريس الجامعي والتأليف الأدبي أنه أن الألوان لكي نجتمع ما كنا أنجزنا من دراسات وترجمات ومقاربات للأدب العربي الحديث نقرأ وشعرا ومسرحا ونقدا).

ويرى أنه يعمل هذا إنما يقتضي خطي (أعلام في النقد الأدبي الحديث في المشرق والمغرب على حد سواء - ولعل من أبرزهم طه حسين في "حديث الأربعاء" ومحمد مندور في مؤلفه "في الميزان الجديد" ومحمود المسعودي في "تأصيل لكان" ومحمد الطليوي في كتابيه "في الأدب التونسي" و"مباحث ودراسات أدبية" إلخ، مورا أمثلة أخرى سبقته كطروشونة وحمادي صمود والمسددي والهادي الطرابلسي.

ما نستخلصه أن الكاتب سار في طريق سبق أن سلكه كتّاب آخرون وبإمكان إضافة عشرات الأسماء الأخرى إذ أن جمع المقالات المنشورة في الصحف والمجلات في كتب لا تحتاج إلى تنكير، فالتقصص ينشرون قصصهم فوادى قبل جمعها وكذلك الشعراء.

كتاب بورواي عجيبة كبير الحجم فالجزء الأول يقع في 320 صفحة من القطع الكبير ويقع في فصلين الأول: مساءلات شعرية والثاني مساءلات سردية. لكن ما يسجل على الكاتب هو أنه قد توقف في بعض الفصول عند أعمال عنوان في الشعراء أو السرد لا تمتلك أي تميز ولا نريد أن نذكر الأمثلة وربما يكون القسم الأول من الفصل الأول مهماين لأنهما قراءة للمشاهد العام وليس لجانب منه. ويبدو الفصل المخصص للروائي المصري جمال الغيطاني في القسم الثاني وكأنه وضع في غير سياقه ما دام القصصيون والروائيون الذين تحدث عنهم عداه من تونس كما هو الشأن مع فصل الشعر.

أما الكتاب الثاني المخصص للجزء الثاني من هذا الكتاب فهو مكروس لدراسات وترجمات في المسرح والنقد الحديث.

هذا الكتاب أصغر حجما من الجزء الأول (226 صفحة من القطع الكبير ويقع في فصلين الأول: مساءلات مسرحية). وفيه نقرا: الخطاب المسرحي التراثي والثورة من خلال مسرحية "الحلاج" لعز الدين المدني / الخطاب المسرحي والثقافت من خلال مسرحية "كتاب الإمتاع والمؤانسة" عن حياة التوحيدي للمغربي الطيب الصديقي / الخطاب المسرحي الحديث وجدالية السلطة والمواطن من خلال مسرحية "تمثيل كلام" لفارقة مسرح "فو".

والفصل الثاني في قسمين الأول: دراسات وفيه نقرا: نقد الرواية العربية في ضوء المنهج الاجتماعي / الخطاب النقدي من خلال "صدمة الدعاية" لأدونيس / الخطاب الروائي والتقنيات السيميائية (الحضور والغياب) / القصة القصيرة تتطلب مهارة كبيرة - حوار مع المؤلف أجراه بشير وسلاطي.

أما القسم الثاني المخصص للدراسات المعربة فنقرأ

البراي / من قتلوا الحمام يا عمر. وقد وضعت في خاتمة الكتاب شهادة للمؤلف تحت عنوان "حلتي مع القصة القصيرة".

لقد فأت الناشر وربما المؤلف أيضا أن يضع في آخر كل قصة اسم المجموعة التي اختيرت منها، والأمر نفسه ينطبق على الشهادة، أين قدمت؟ ومتى؟ ورشاد أبو شاور في قصة القصيرة غيره في رواياته، إذ أنه يكتب القصة بلا إطالة، ويركز على الجملة القصيرة وبإيقاع متسارع، يعتمد المفارقة والنوازي ما بين الجد والسخرية ولا أحد من كتاب القصة العربية القصيرة له هذه الرؤية الغنية غير الكاتب السوري المعروف زكريا تامر مع الاختلاف الكامل بين لغتيهما ومنهجيهما وموضوعاتهما.

يتحدث أبو شاور عن عالمه الأدبي والإنساني الذي ولدت فيه قصصه فيذكر أنه (الكاتب، السجين، الرائي، خلفا النقاش، الأساسي الشعورية، والندوات الفكرية، والمعارض التشكيلية، والمصحف، والمجلات "الأدب"، المسرح، القصة، هذا هو عالمنا آنذاك فقط).

وليسأل: (هل كان لنا أساتذة؟) وهنا يعدد أسماء سميرة زعزاع، غسان كنفاني وفيما بعد جبرا إبراهيم جبرا، ويشير إلى أننا ننتمي إلى أمة واحدة (نكتب بلغتها، ونعيش كل ما يلزم لها، وتهدر في عروفتها دماؤها، وثقافتنا جزء من ثقافتها، وابداعاتنا بعض أبداعها؟). ويذكر أسماء مثل يحيى حقي، يوسف إدريس، ونجيب محفوظ (مصر) ويذكر رأيا عن محفوظ بأنه قاص كبير وليس روائيا كبيرا حسب. ومن الأسماء الأخرى التي يذكرها من أعلام فن السرد العربي الذين لم تعد الأجيال الجديدة تتذكرهم وتقفز رأسا إلى آخر كلمات السطر. أبو شاور يذكر في شهادته سعيد تقي الدين، سهيل إدريس (لبنان)، فؤاد الشايب وزكريا تامر (سوريا)، ويوسف الشاروني (مصر).

ورغم جهده الروائي المتميز وتعدد عطاءاته وتنوع كتاباته وكذلك قراءاته وتجربته الحياتية الصعبة، حياته في المصم وتضالته من أجل قضية في كل فصولها التي أقيمت نكبة عام 1948 إلا أن رشاد أبو شاور يقول في ختام شهادته عن تجربته في كتابة القصة القصيرة: (لكنني سابقى دائما من قراء القصة القصيرة المعتمسين، فالقصة القصيرة متعة فنية وعقلية، متعتها متجدة، وهي تروى وتستعد بسهولة، وفيها جملة لا تزول مع تقدم الزمن) يقع الكتاب في 96 صفحة من القطع المتوسط - منشورات وكالة الصحافة العربية - القاهرة 2001.

منه "عودة إلى الكتابة" لجمال الدين بن الشيخ/ "ما الشعرة" لرومان جاكسون/ محاولة تصنيف الرواية لجون كابرياس (في قسمين) القصة القصيرة في أوروبا/ لأنطونيا فوني. والكتاب يجزيه فصوله المتعددة والمختلفة وتعدد موضوعاته المتناولة من قبل المؤلف يشكل جهدا يستحق التحية من مؤلفه الدؤوب في المجالين الجامعي والإبداعي.

صدر الكتاب من منشورات سعيان - سوسة (تونس) 2001.

"غريب في المدينة"

لرشاد أبو شاور

رشاد أبو شاور أحد الروائيين والقصاصين الفلسطينيين الكبار الذين بدأت أسماؤهم في الثالوث منذ الستينات، هو صاحب روايات أساسية في مدونة الرواية العربية، نذكر منها: أيام الحب والموت، العشاق، اليكاه، على صدر الحبيب، الرب لم يسترح في اليوم السابع، وشبابيك زينب وأعمال أخرى. كما أصدر أبو شاور عددا من المجماميع القصصية التي ترصد الواقع العربي بسقيرة مرة أمام كثرة المضحكات المبكيات فيه ومنها: فيقري الأيام العاصفية، بيت أخضر ذو سقف قزميدي، الأشجار لا تنمو على الدفاتر، مهر البراي، بيتزا من أجل ذكرى مريم، حكاية الناس والحجارة، والضحك آخر الليل. وله كتابات لا تحصى ترصد ما يحصل في الواقع العربي من أحداث ومتغيرات وخاصة الفلسطينية منها، وفي كتاباته يمتلك أبو شاور جرأة من النادر أن نجدها عند الكتاب الآخرين، وكأنه جراح حامل لمبعضه من أجل استئصال كل أورام الجسد العربي. وقد جمع بعض مقالاته في كتابين هاميين هما: ثورة في عصر القرد، وآه يا بيروت. (صدرت إحدى طبعاته بتونس).

وقصص وروايات أبو شاور وجدت طريقها إلى اللغات الأخرى ونال عن مجموع هذه الكتابات وسام المنظمة العالمية للصحفيين، ومنحته رابطة الكتاب الأردنيين الجائزة التي تحمل اسم القاص الأردني الرائد سيف الدين الإيراني. وأحدث إصدار لرشاد أبو شاور مجموعة مختارة مما أنجز في مجال القصة القصيرة وتحمل هذه المجموعة اسم "غريب في المدينة"، وتضم عشر قصص قصيرة هي العاصفير / بيت أخضر ذو سقف قزميدي / منشور سري للقراد / عززت الزغول / الذي مات عند قمة الجبل / الرواية البيضاء / الذي خدع المدينة / غريب في المدينة / مهر

ويتجليات الفكر العربي فهما وتقويما). كتاب مهم يخرج على سياق ما ينشر حيث يستأثر الشعر والقصة - وخاصة الشعر - بكل ساحة النشر.

يقع الكتاب في 202 صفحة من القطع المتوسط - منشورات الوسيط (تونس) - سنة الطبع لم تثبت.

“أبو الريش”

لعبد الستار ناصر

يعتبر عبد الستار ناصر من أعمدة جيل الستينات في القصة العراقية. وقد عرفت عنه مواصلة وعدم توقفه عن العطاء ونلاحظ أن السنوات الثلاث الأخيرة هي فترة عطاء غزير له ومنذ أن حلّ في العاصمة الأردنية عمان ليتخذها مستقراً، ومن آخر إصداراته نذكر: نصف الأحزان (رواية) دار الآداب - بيروت 2000 / الكواش (قصص) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت) 2000 / بعد خراب البصرة (قصص) 2000 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر كذلك. وهناك أعمال أخرى قامت بنشرها هذه الدار ومنها: حياتي في قصصي (سيرة روائية) 2001 / سوق السواقي (كتابات في النقد) 2002.

كما تنشر في القاهرة وضمن منشورات وكالة الصحافة العربية ثلاثة أعمال في جمهورية العوانس (مسرحيات) 2001 / مختارات قصصية 2001 وفي قطار السمك (قصص) 2002.

وبين أيدينا روايته الجديدة (أبو الريش) الصادرة حديثاً. وقد كتب المؤلف لروايته مقدمة سماها (مقدمة لا بد منها). وهي مقدمة حميمة وقريبة كعادة عبد الستار ناصر في كل كتاباته، حيث الصراحة الفاجعة غالباً والمسلية أحياناً أخرى فهو من الكتاب القلائل الذين لا يطمحون إلى تزيين صوره بل يقول ماله وما عليه. ويرتكز في المقدمة هذه - التي لا بد منها - على تأثير السينما عليه، وأنها كانت بشكل وآخر مدرسته، ويعدد أسماء سينمات بغداد الخمسينات والستينات والتي هدأ أغلبها ولم يعد أحد من أبناء الجيل الجديد يعرف شيئاً عنها.

يقول: (لو أنني قرأت مذكرات فديكو فيليني قبل كتابة هذه الرواية لربما اختلف الحال في الشكل والمضمون معاً، لكنني كما أرى الآن على جانب من الراحة والحظ ما دام هذا الكتاب لم يصل يدي إلا بعد نهاية “أبو الريش” بوقت قصير). ويعترف بأنه جاء الرواية (ضيقاً) عليها من منزل القصة القصيرة لكنني رأيت نفسي على وفاق كبير معها بعد “نصف الأحزان”. كما يذكر بأن له رواية

“الموسيقى ومنزلتها في فلسفة الفارابي” لسالم العيادي

صدر للكاتبة والباحث سالم العيادي كتاب بعنوان “الموسيقى ومنزلتها في فلسفة الفارابي” والكتاب رسالة سبق أن نال عليها المؤلف شهادة الدراسات المعمقة في الفلسفة عام 2001. ويلاحظ أن المؤلف قد أشار إلى أن أستاذ الفلسفة المعروف د. فتحي التريكي هو الذي وجهه إلى الاهتمام بمسألة الموسيقى عند الفارابي.

وفي تقديمه يذكر المؤلف: (أما الداعي إلى النظر في فلسفة الفارابي من منظور نظرية الموسيقى فأمران: أمر عرضي يتعلق بوضعية المسألة في الدراسات الفارابية، وأمر جوهري يتعلق بوضعية المسألة عند الفارابي ذات. فالمسألة الموسيقية تكاد تكون غائبة في الدراسات الفارابية. وإذا كان بعض هذه الدراسات تطرق إليها فعلى سبيل الإشارة أو التحقيق أو التاريخ دون الإهتمام ببعدها الإشكالي وبخطورتها النظرية عند الفارابي ودون استمارها منجماً كمدخل ممكن لقراءة المتن الفارابي. ولما كانت الموسيقى مغيبة في الدراسات الفارابية أو تكاد فإن النظر فيها لا يخلو من جدة وطرافة دعنا إلى الإقبال على البحث فيها).

يقع الكتاب في ثلاثة أقسام هي:
1- الصياغة الفارابية لإشكالية الموسيقى النظرية. وفيه فصلان هما: دلالة مفهوم النطق / دور مفهوم النطق في التأسيس لصناعة الموسيقى النظرية

2- الموسيقى العملية والموسيقى النظرية وفيه ثلاثة فصول هي: التمييز بين العملي والنظري / التكامل المعرفي بين الموسيقى العملية والموسيقى النظرية وهذا الفصل يتوزع على جزئين الأول معنى التجربة ودورها المعرفي والثاني تجاوز المعلوم للمحسوس؛ طبيعته وحدوده / علم التعاليم والموسيقى التعليمية.

3- الموسيقى التعليمية وفلسفة الموسيقى ويقع في فصلين الأول: مستويات التربيض وحدوده وفيه ثلاثة أجزاء: التكسيم بطريق المناسبة / المنهج التحليلي التركيبي والطابع البرهاني للخطاب / حدود التربيض. والثاني: فلسفة الموسيقى، التعقل النظري العملي وحدوده.

والخاتمة بعنوان: مدخل الموسيقى في الإنسانية. والكتاب كما يقول عنه مؤلفه في كلمة على غلافه الأخير: (لا يتوجه إلى المهتمين بالشأن الفلسفي حصراً بل يتوجه أيضاً إلى القارئ على الحقل الموسيقي انشأاً وتنظيراً. كما أنه ذو غنى، كبير لمن هو مهتم بالحضارة العربية

سيمعنه من الوقوف عند كاتب معين أو عند نموذج واحد، وسيكون مطمحهم امتلاك كل التراث الأدبي لزمانه). صدر الكتاب على نفقة المؤلف ويقع في 118 صفحة من القطع المتوسط، وقد طبع في مؤسسة JMS للطباعة والإتصالات المرتبة - تونس 2002.

"القصة القصيرة في فلسطين والأردن" لمحمد عبيد الله

د. محمد عبد الله جامعي فلسطيني يدرس الأدب العربي في جامعة فيلادلفيا الأردنية. وهو شاعر له إصدارات في هذا المجال لكن جهده الأساسي منصب على البحث وأحدث إصدار له في هذا المجال كتاب بعنوان (القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل "الأفق الجديد"). وإذا ما راجعنا قائمة إصدارات المؤلف لوجدنا أن له في الشعر ديوانين هما: "مطعوناً بالغياب" و"سحب خرساء". أما في مجال الدراسات فله: القوس والحنين - رام الله 2001/ فن المقالة (مشارك مع د. صالح أبو أصبع) عمان 2002/ فلسطين في القصة الأدبية - عمان 2002/ الشعر الجاهلي، الإطار القصصي والأسطوري - عمان 2002. هذا عدا مؤلفات مشتركة مع باحثين آخرين ومساهمات في عدد من الندوات والمؤتمرات الأردنية والعربية.

في مقمته القصيرة لكتابه هذا يقول: (هذه دراسة قارئ محب للقصة القصيرة، وللسرود عامة، وقد اتخذت فضاءها المكاني من القسم الجنوبي من بلاد الشام - فلسطين والأردن- لما في هذا القسم من تراث وتداخل وانسجام حتى يصعب فصل بعضه عن بعض). ويشير إلى زمن بحثه هذا يعد منذ نشأة القصة الحديثة في بداية العشرينات من القرن الماضي عندما بدأ السرد القصصي دورة جديدة بعد غياب طويل على أيدي خليل بيدس ومحمد دبحي أبو غنيم، فكانت مرحلة الطلائع الجديدة التي استمدت منابع عودتها من الإتصال بالقصة الغربية وأصول السرد العربي القديم، وطبيعة الواقع العربي الذي فرض نفسه بقوة فائز في طبيعة القصة موضوعاً وفناً. وتمتد فصول الدراسة التالية حتى عام 1966 وهو العام الذي توقفت فيه مجلة "الأفق الجديد" المقدسية، ونسب أن نوضح هنا للقارئ العربي المغاربي بشكل خاص أن هذه المجلة "أكانت من أرقى المجلات العربية، ولأدباء الشرق شتار، وكانت وخاصة العراقيين والسوريين والأردنيين

باعتوان "الطاطران"

- وهو اسم إحدى محلات بغداد - ولكنه لم يعثر على أي نسخة من نسخها الثلاث المخطوطة التي ترك واحدة في بغداد وذهبت الثانية إلى القاهرة والثالثة إلى دمشق. ثم يقول في آخر مقدمته مخاطباً القارئ بقوله: (الرواية التي بين يديك أيها العزيز القارئ هي البديل عن القول "وداعاً" إذ لا رواية بعدها، وهو قرار نهائي يشبه اعتزال الملاكم الذي أصابه مرض "الرعاش" أو "الزهايمر" ولا مفر أمامي من العناية بها حتى تبقى في ذاكرة الأسي والمأساة أطول وقت ممكن).

رواية "أبو الريش" ترصد الواقع العراقي بكل ما فيه من تداعلات منذ الثمانينات وحتى اليوم، وهي رواية كبيرة الحجم (266) صفحة من القطع المتوسط، وهي الإصدار الثاني والعشرون في سلسلة إصدارات المؤلف. صدرت الرواية من منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 2002.

"صبايا" لعمر السعيد

صدرت للقاص عمر السعدي مجموعة قصصية جديدة بعنوان "صبايا" وهي المجموعة الثالثة التي يعدها القاص المفقود 1997 و"المنشي بعين واحدة" 2000 عدا مجموعة قصصية للأطفال بعنوان "سر المدينة المغلقة" 1999 وكتاب نقدي بعنوان "قراءات في الرواية التونسية" 2001. تضم المجموعة إحدى عشرة قصة قصيرة مستوحاة من الحياة اليومية للناس ومشاكلهم في العيش وأمالهم وطموحاتهم.

ولم تغب عن عالم القصص معاناة المؤلف كعالم وما يعانيه في هذه المهنة النبيلة والشاقة وخير مثال على هذا قصته "درس خصوصي"، ومن عناوين القصص التي تضمها المجموعة نذكر:

اللغة الأخرى/ المصق الذي لم يدخل المسابقة/ درس خصوصي/ السباق/ الوجه الذي لا يشيخ/ البيغاء/ كلمات لم يدع بها إمام/ ثقب بالذاكرة (والأصح في الذاكرة) تعبيرة الريح/ اللوحة/ صبايا/ وعاشقة الأموات. يجعل المؤلف من مقولة للكتاب الإسباني المقيم في مراكز خوان غويتسيللو مدخلا لعالم قصصه وقد جاء فيها: (الكاتب الذي يكون مطمح ترك أثر وخلق غصن أو فرع في الشجرة، عليه ألا يخضع لأي تأثير خاص لأن نهمه الأدبي

فلسطين عام 1948 وحتى العدوان على مصر عام 1956.

ثم يتحدث عن اللغة القصصية عند القاصين مثل : ماجد أبو شرار/ محمود شقير/ نمر سرحان/ صبحي شحروري / فخرى قعوار/ وخليل السواحري .

ويبرز "بطولة المكان" ويختص بنماذج قصصية للأسماء التي وردت في الفصل مضافا إليها إحدى قصص يحيى يخلط (البطل) . كتاب مهم لكل باحث عن جذور فن السرد العربي ليستكمل به ما كتب عن بلدان عربية أخرى مما يجعل الصورة كاملة.

يقع الكتاب في 350 صفحة من القطع الكبير - منشورات وزارة الثقافة الأردنية 2001.

كتابان لمحمد المرزوقي

عن دار سراس

شعب اهتماماتها في إعادة إصدار بعض الأعمال الإبداعية والبحثية لرواد الحركة الفكرية والأدبية بتونس أصدرت دار سراس أخيراً كتابين للمرحوم محمد المرزوقي في طبعات أنيقة تليق بمقام المؤلف ومكانة عطائه الثري.

الكتاب الأول هو "على هامش السيرة الهلالية - دراسة ونماذج" وهو مجال كان الراحل رائداً فيه نظراً لما بذله من جهد كبير في جمع الأدب الشعبي وتوثيقه ومن ثم في دراسته وتحليله.

أما الكتاب الثاني ففي مجال القصة القصيرة التي كان للراحل مساهمات واضحة فيها، عنوان المجموعة "أنا يوسف" وهناك عنوان ثان تحت اسم المؤلف هو "أحاديث السمرة".

قدم للمجموعة تجلج الجامعي والشاعر د. رياض المرزوقي وعنون تقديمه بـ "السمرة في ضوء القمر".

زمن كتابة هذه القصص هو ما بين عامي 1948 و 1955. ويشير د. رياض المرزوقي في مقدمته بقوله (وإذا كانت النزعة التعليمية الأخلاقية شائعة في هذه القصص شأن جميع القصص المؤلفة في ذلك العهد، فإن عناصر جذابة كالتشويق أو المفاجآت والمزج بين النفس التراجيدي والطريق الساخر مما يمنحها أبعاداً لا تطاهاها نصوص كثيرة هي أقرب إلى اللوحات والخطب (المملة).

عمل طيب تقوم به دار سراس بتقديم الأعمال التي فقدت من المكتبات منذ سنوات من أجل تواصل الأجيال.

والفلسطينيين مساهماتهم فيها، وكان توقفها عن الصدور خسارة كبيرة إذا أنها كانت حاضنة للإبداع الجديد غير معنية إلا بالمساهمات الشابة ذات القيمة والإضافة.

ومن الملاحظات المهمة التي تتفق مع المؤلف عليها كل الإنفاق قوله : (وقد حاولت أن أكتب لقارئ، فأنا ممن يعولون على القارئ ويكتبون له، ويقدرّون حاجاته ومطالبه، لكنه ليس هاجساً يثقل بطني وبين ما أكتب، كما تجنبت بعض ما مال إليه النقد الحديث من فصل الأثر عن صاحبه، ولم أقتع بمقولة "موت المؤلف" حتى لو كان ميتاً على وجه الحقيقة، ولذلك لم أكن أخرج من البدء بترجمة الكاتب والتعريف به، وبالمؤثرات التي وجهته وفعلتها في تجربته وكتابته).

في الفصل الأول يتحدث عن (فواعل ومؤثرات تسبب القصف وعوامل تطورها). وفيه يتحدث عن: القصة أصل أم نقل/ أثر الترجمة والسرد الغروي/ الصحافة دورها الأدبي ومسيرتها القصصية. ويتوقف عند عدد من الصحف والمجلات الفلسطينية والأردنية.

لكنه في الفصل الثاني الذي أسماه "ملاحظات أولي" يتحدث عن راضين هما : خليل بيدس ومحمد صبحي أبو غنينة مع معلومات عن حياتهما ونماذج من نصوصهما.

وفي الفصل الثالث المعنون (الإيراني ومن معه - رواد القصة الفنية). أما الإيراني فهو محمود سيف الدين الإيراني الذي تمنح رابطة الكتاب الأردنيين جائزة تكريمية تحمل اسمه للادباء المعكوسين في فن السرد فهناك حديث عن حياته وتكوينه والرؤية القصصية لديه والرعي النظري، كما كتب أحد نصوصه قصة "سرقة صورة". وعدا الإيراني يتحدث عن

عارف العزوني (رائد مجهول)، ونجاتي صدقي (رائد المدرسة الواقعية) وعيسى الناعوري وأمين فارس ملخص عدا أسماء أخرى مثل: عبد الحميد ياسين / محمد أديب العامري / روكس بن رائد العزيمي / حسني فريز وغيرهم وكلمهم من الرواد. كما

يكسر قسماً من هذا الفصل للكتابات النسائية وعن ثلاث كتابات معروفات وهن سميرة غزام إحدى أهم رائدات فن القصة القصيرة العربية وتجوي قعوار فرح وثريا ملخص. وفي

آخر الفصل هناك منتخبات قصصية لبعض من وردت أسماؤهم مثل : الإيراني / نجاتي صدقي/ عيسى الناعوري وغيرهم. ويكسر الفصل الرابع وهو الفصل الأطول لما سماها بـ "حقبة الأفق الجديد" ويمكن أن تصف هذا الفصل بالراء

ودقة المتابعة وقوة التوثيق لجلب صاغ المدونة السردية الحديثة دون أن يغفل العامل السياسي من فترة ما قبل نكبة

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا النموذج وملاه بغاية الدقة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم



اشتراك

..... الاسم واللقب : 1

..... العنوان : 2

..... الترتيم البريدي : 3

..... الهاتف : 4

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

عدد نسخ الاشتراك : (اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 20,000د

«عشرون ديناراً تونسياً أو ما يعادلها»

يتم ارسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة
بالبريد رقم : 99-474 - اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة : اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية - تونس 1002

الهاتف : 890 646 - 288 152 - الفاكس : 792 639